ACADEMIA DE ŞTIINŢE A MOLDOVEI
INSTITUTUL DE FILOLOGIE

Cu titlul de manuscris
C.Z.U.: 821.135.1.09(092)(043.2)

IVANOV NADEJDA

ARHETIPUL ANIMUS-ANIMA ÎN PROZA LUI MIRCEA ELIADE

622.01 – LITERATURA ROMÂNĂ

Teză de doctor în filologie

Conducător ştiinţific: **Andrei Țurcanu**, doctor habilitat în filologie

Autor: **Ivanov Nadejda**

Chişinău, 2016

CUPRINS

ADNOTARE

Ivanov Nadejda: Arhetipul animus-anima în proza lui Mircea Eliade, teză de doctor în filologie, Chișinău, 2016.

Structura tezei: introducere, trei capitole cu concluzii, concluzii generale și recomandări, bibliografie din 177 de surse, 143 pagini de text de bază, declarația privind asumarea răspunderii, CV-ul autoarei.

Rezultatele tezei au fost reflectate în 8 lucrări științifice.

Cuvinte-cheie: arhetip, eros mistic, sacru-profan, androgin, dualitate primordială *animus-anima*, Marea Zeiță / eternul feminin, devenire în Marele Tot, identitate și alteritate.

Domeniul de studiu: Literatura română

Scopul lucrării constă în analiza prozei lui Mircea Eliade din perspectivă psihanalitică, pentru a valorifica sensurile ei ascunse, modalitățile specifice de corelare a personajelor cu timpul și spațiul în care ele acționează și pe care îl transcend pentru regăsirea unei plinătăți primordiale.

Obiectivele investigației:

- Investigarea receptării critice a prozei lui Mircea Eliade în spațiul românesc și a istoricului problemei *animus-anima*;
- Conturarea viziunii eliadești asupra conceptului de *unitate primordială*;
- Relevarea formelor de manifestare a dualității primordiale în jocurile erotice ale devenirii;
- Identificarea și interpretarea arhetipală a personajelor-dubluri și dubletelor simbolice;
- Cercetarea romanelor fantastice din perspectiva devenirii ființiale a personajelor;
- Stabilirea căilor și mijloacelor artistice de transgresare a spațiului și timpului profan într-un timp și un spațiu sacru de către personajele masculine.

Noutatea științifică și originalitatea lucrării rezidă în elaborarea unui nou model de analiză literară, bazat pe teoria psihanalitică jungiană de *anima* și *animus* și aplicarea lui în re-interpretarea operei literare a lui Mircea Eliade.

Problema științifică soluționată constă în abordarea operei literare eliadești din perspectiva teoriei psihanalitice jungiene în corelație cu hermeneutica mitului lui Eliade, având ca rezultat descoperirea unor viziuni inedite sacrului în profunzimile psihicului personajului, dar și înlăturarea unor deficiențe metodologice de abordare a romanului.

Importanța teoretică și practică constă în contribuția la elaborarea grilei de analiză din perspectivă psihanalitică și ilustrarea eficienței ei în hermeneutica textului literar.

Implementarea rezultatelor științifice. Rezultatele tezei au fost incluse în articolele publicate în reviste de profil și în comunicări științifice prezentate în cadrul unor conferințe naționale și internaționale.

АННОТАЦИЯ

Иванов Надежда: Архетип Анимус Анима в прозе Мирча Элиаде, кандидатская диссертация по филологии, г. Кишинэу, 2016 год.

Структура диссертации: введение, три главы с выводами, выводами и рекомендациями, библиография из 177 источников, 143 страниц основного текста, декларация ответственности, биографические данные автора.

Результаты этой работы нашли отражение в 8 научных работах.

Ключевые слова: архетип, мистический Эрос, святой- мирской, андрогинный, изначальная двойственность анимус Анима, Великая Богиня / вечная женственность, становление Всемогущим**,** идентичность и несхожесть.

Область исследования: Румынская литература

Цель исследования: является анализ прозы Мирчи Элиаде с психоаналитической точки зрения, на освоение её скрытых смыслов, конкретных форм связи персонажей со временем и пространством, в котором они живут, и которое они превосходят для восстановления первозданной полноты.

Задачи исследования:

- исследование критической прозы Мирча Элиаде в румынском пространстве и истории вопроса *Анимус- Анима*;
- Формирование элиадского видения концепции *изначального единства*;
- Выявление форм выражения изначального дуализма в эротических играх;
- Определение и толкование архетипических двойных персонажей и символических дублетов;
- Исследование фантастических романов с точки зрения экзистенциализма персонажей.
- Установление художественных приёмы и средства трансгрессии персонажей из обычного пространства и времени в сакральное пространство и время.

Научная новизна и оригинальность работы заключаются в разработке новой модели анализа, сосредоточено на психоаналитической теории Юнга Анимус и Анима и его применение в переосмысление литературных работ Мирчи Элиаде.

Основная решенная научая проблема состоит из переоценки литературных работ Мирчи Элиаде из перспективе Юнгианская психоаналитическая теория в сочетании с мифом герменевтики Элиаде, что приводит к уникальныова взгляда, выражен в открытье священного характера в глубине психики персонажа и устранений некоторых методологических недостатков предоставленные в романы.

Теоретическая и практическая значимость заключаются в разработке модели анализа с психоаналитической точки зрения, и в иллюстраций его эффективности в герменевтике текста.

Внедрение научных результатов: Результаты диссертации были использованы при разработке статей и научных докладов, представленных на национальных и международных конференциях.

ANNOTATION

Ivanov Nadejda: The archetype animus anima in Mircea Eliade's prose, PhD thesis in philology, Chisinau, 2016.

Thesis structure: introduction, three chapters with conclusions, general conclusions and recommendations, bibliography of 177 sources, 143 pages of main text, declaration on own responsibility, the author's CV.

Thesis outcomes were reflected in 8 scientific papers.

Keywords: archetype, mystical eros, sacred-profane, androgynous, primordial duality animus-anima, the Great Goddess / eternal feminine, became in Grand All, identity and otherness.

Field of study: Romanian Literature

The aim of the work: consist in analizing the Mircea Eliade's prose of psychoanalytic perspective to capitalize on its hidden meanings, the specific modalities of linking characters with the time and space in which they operate and that they transcend to retrieve a primordial fullness.

The objectives of the investigation:

- The investigation of critical reception of Mircea Eliade's prose in the Romanian space and *animus-anima* history problem;
- Contouring Eliade's vision on the concept of *primordial unity*;
- Revealing forms of manifestation of the primordial duality of erotic games of becoming;
- Archetypal identification and interpretation of characters-duplicates and symbolic doublets;
- Research fantasy novels in the perspective of existential becoming of the characters;
- Establish ways and artistic means of transgression by masculine characters of profane space and time into a sacred time and space.

The scientific novelty and originality of the work lies in developing a new model of literary analysis focused on Jungian psychoanalytic theory anima and animus and its aplication in re-interpretation of the literary work of Mircea Eliade.

The important solved scientific problem consist in critical reevaluation of the literary work of Mircea Eliade from a Jungian psychoanalytic theory perspective in conjunction with hermeneutics of Eliade's myth, resulting with the reveal of some unique views on the descovering the sacred in the depths of the psyche of a character, and elimination of the some methological deficiences novel approach.

Theoretical and practical importance is to develop a model of hermeneutics of spiritual and psychological meanings of Eliade's character, images and symbols in literary works.

Implementation of scientific outcomes: The outcomes of the thesis were implemented in developing articles and scientific communications presented at national and international conferences.

Lista abrevierilor

p.	pagina
etc.	etcetera
ș.a.	și alții
trad.	traducere
nr.	numărul
AȘM	Academia de Științe a Moldovei
UnAȘM	Universitatea Academiei de Științe a Moldovei

INTRODUCERE

Actualitatea temei investigate: Atât opera științifică a lui Mircea Eliade cât și cea literară au fost mereu în atenția criticilor literari, a cercetătorilor din diferite domenii: antropologie, istoria religiilor, morfologia culturii etc. Scriitorul, secondat, iar pe plan internațional întrecut chiar de un redutabil istoric al religiilor, impune în proza sa, precum și în investigațiile asupra corelației dintre sacru și profan, o „hermeneutică” creatoare originală asupra existenței acestor două realități/universuri spirituale. Lumea sa imaginară poate fi comparată cu un laborator practic experimental în care se redescoperă și se adeverește un timp imemorabil, timpul mitic. În acest creuzet al creației, personajele sunt modele umane ce suportă schimbări morfologice spirituale cu legături și implicații de scenarii inițiatice. În interiorul lumii ficționale regăsim salturi imprevizibile de la realitate la fantastic și mitic, de la cotidian la magic și invers. Spațiul profan, în opera literară, reprezintă mereu un receptacul al *hierofaniei*, care impune o transgresare a manifestărilor sacrului venite din interiorul ființei. Drumul spre Centru reprezintă un complex de valori interdependente, condiționându-se și relevându-se reciproc. Omul modern își caută propria existență în implicațiile inconștientului colectiv, în profunzimile imemorabile ale modelului arhetipal. Scriitorul și istoricul religiilor Mircea Eliade, după cum menționează Eugen Simion, „merge, în acest sens, până la rădăcinile fenomenului” [165, p. 10]. În plan general, dacă e să ne referim la proza eliadescă, sacrul înseamnă o comunicare specifică a omului cu universul, trăirea după ritmurile cosmice. Lumea înconjurătoare, în calitatea ei de „univers imaginar” al prozei, este văzută ca un spațiu de semne mitice, indicatoare pentru evadarea omului din lumea istorică și naturală într-un cadru spiritual.

Mircea Eliade este unul dintre puținii romancieri români preocupat atât de mult de criza omului modern tulburat de sentimentul persistent al nostalgiei originilor. Personajul său masculin nu-și găsește liniștea și plenitudinea între lucrurile concrete și în timpul istoric. De aici și nevoia de evadare din lumea desacralizată și încadrarea sa într-un proces complex de interiorizare psihică. În drumul devenirii ființiale, el renunță la imaginea despre sine și acceptă, într-o complementaritate a unor succesive descoperiri și regăsiri interioare, imaginea *celuilalt*, reprezentată prin femininul etern – *anima*.

Adevărul de care se conduce romancierul este că ființa duală nu poate atinge Absolutul decât doar ca nostalgie a originilor și ca regăsire în *celălalt*. Pentru depășirea fracturilor ontologice, autorul impune ca soluție pentru personajele sale o corelare a lor cu o primordialitate de ordin sacral. Doar astfel este suprimată falia dintre acele două polarități existențiale, definite în termeni jungieni ca *animus* și *anima*. În acest sens, masculinul și femininul sunt mai mult decât personaje narative. Ele devin valori metafizice, semne

esențiale ale ființei în căutarea și regăsirea de sine, a ființei „întregite” în ultimă instanță. Metamorfozele acestei dialectici intime fac ca rupturile cotidiene să fie depășite prin transcenderea personajului în ceea ce filosoful culturii numește timpul și spațiul sacru.

Din aceste considerente, am conchis că proza literară a lui Mircea Eliade, *Maitreyi*, *Nuntă în cer, Noaptea de Sânziene*, chiar și nuvela fantastică *Domnișoara Christina, Șarpele* etc., plină de experiențe simbolice suprasenzoriale, erotico-mistice, necesită o re-interpretare. E o proză cu un mesaj latent profund, iar hermeneutica arhetipală ne oferă o perspectivă surprinzătoare de înțelegere a universului literar-artistic al creatorului.

Din dorința de a supune textele literare unor interpretări care se pretează la abordarea pe care ne-am propus-o, am decis să excludem din câmpul cercetărilor noastre romanele *Isabel și apele diavolului* (1930), *Lumina ce se stinge* (1934), *Întoarcere din Rai* (1943), *Huliganii* (1935). Vom urmări funcționalitatea modelului arhetipal al androginului doar în scrierile literare care reanimă respectivul mit, pe când operele enumerate nu ne oferă o bază plauzibilă pentru confruntarea cu teoriile jungiene de decriptare a sensului devenirii ființiale din perspectivă psihanalitică și mitologică eliadescă.

Scopul și obiectivele cercetării: Lucrarea prezentată are drept scop repunerea în discuție a prozei lui Mircea Eliade și valorificarea sensurilor ei ascunse, a modalităților specifice de corelare a personajelor cu timpul și spațiul în care ele acționează și pe care îl transcend pentru regăsirea unei plinătăți primordiale. Intenționăm, cu această ocazie să venim cu o hermeneutică la obiect prin prisma psihologiei analitice jungiene. Ne-am axat în mod special pe următoarele obiective:

- Investigarea receptării critice a prozei lui Mircea Eliade în spațiul românesc și a istoricului problemei *animus-anima*;
- Conturarea viziunii eliadești asupra conceptului de *unitate primordială*;
- Relevarea formelor de manifestare a dualității primordiale în jocurile erotice ale devenirii;
- Identificarea și interpretarea arhetipală a personajelor-dubluri și a dubletelor simbolice;
- Cercetarea romanelor fantastice din perspectiva devenirii ființiale a personajelor;
- Stabilirea căilor și a mijloacelor artistice de transgresare a spațiului și timpului profan într-un timp și un spațiu sacru de către personajul masculin.

Noutatea și originalitatea științifică a lucrării: Proza literară a lui Mircea Eliade poate fi considerată un model de căutare și recunoaștere a dualității profunde psihice umane, personajele sale trăind mereu o experiență la limită și trecerea de la o stare larvară la o condiție de plenitudine. Instrumentele oferite de psihologia abisală a lui Jung ne permit să urmărim și să detaliem acest model ontologic de transcendere. Lumea ficțională este din start împărțită în două polarități arhetipale: *masculinul* și *femininul* sau *animus / anima*: Ileana / Ioana pe de o parte, Ștefan Viziru pe de alta;

Egor – Domnișoara Christina / Sanda; Sergiu Andronic – Dorina, Mavrodin / Hasnaș – Ileana / Lena etc. Pentru ființele despărțite de propriul Sine, cotidianul și istoria au un efect dur, dispersiv. În teză se analizează în mod detaliat acest efect al dualității personajului eliadesc cu urmările sale de împlinire sau surpare existențială.

Utilizarea perspectivei arhetipale și psihanalitice de interpretare și analiză ne ajută să punem accentul pe problematica recuperării stării de androginie a personajului, cele două elemente ale totalității originare fiind *anima* și *animus*. Teoria psihanalitică jungiană în corelație cu hermeneutica mitului lui Eliade reprezintă un instrument interesant de pătrundere și valorificare a inconștientului colectiv al eroului. Descoperim, astfel, că opera literară a romancierului nostru transpune rituri inițiatice de purificare spirituală, în care individul descoperă sacrul în profunzimile psihicului său. Destinul personajului nu este un rezultat al unor conexiuni ale lui cu realitățile istorice. La mijloc e un proces complex de *metanoia,* în urmă căruia conștiința se dizolvă în imaginea arhetipală a *celuilalt*, și, deposedat de conștiința de sine cotidiană, revine la Sinele originar.

Problema științifică soluționată constă în abordarea operei literare eliadene din perspectiva teoriei psihanalitice jungiene în corelație cu hermeneutica mitului lui Eliade, având ca rezultat descoperirea unor viziuni inedite, exprimate prin descoperirea sacrului în profunzimile psihicului personajului, dar și înlăturarea unor deficiențe metodologice de abordare a romanului.

Rezultatele științifice principale înaintate spre susținere.

1. Proza lui Mircea Eliade înfățișează artistic experiența transgresării de la dualitatea ființei la unitatea ei primordială. În consecință, drama umană încifrată în textul simbolic eliadesc particularizează mitul androginului.

2. Personajele acestei proze sunt expresii metaforice arhetipale, în care transpar manifestări arhetipale menite să releve „funcționalitatea” teoriei de *coincidentia oppositorum*

3. Dialectica intimă a dualității de *animus-anima* reprezintă calea salvării din labirintul interior al eroului. Arhetipul jungian al Totului personalității indică reconcilierea contrariilor intrapsihice ale personajului eliadesc, ridicat, astfel, până la revelația unui centru ontologic.

4. Personajul masculin, căzut sub accentul dihotomiei polare, nu mai poate face diferența dintre real și fantastic, întrucât este încadrat într-un proces al mutației ontologice. Rațiunea cotidiană va fi înlocuită automat de rațiunea arhetipală, având drept suport și călăuză simțul interior al numinosului, *anima*.

5. Paradigma iubitei / logodnicei transpare în trecerea treptată de la conceptul de personaj la imaginea arhetipală a femeii eterne, care, în creația eliadescă, este matricea, vocea interioară de structurare psihică a bărbatului.

6. Abolirea contrariilor se realizează artistic prin actul concret de regăsire și contopire a *animus*-ului în *anima*. Feminitatea este calea inițiatică spre originea ființei masculine, pentru ca, mai apoi, conversiunea ontologică să conducă androginul în fuziunea cu Marele Tot.

Importanța teoretică și valoarea aplicativă a lucrării. Sub aspect teoretic, teza reprezintă un suport pentru o re-interpretare a prozei eliadești. Sistematizarea conținutului ideatic al conceptelor de *animus-anima*, arhetip, unitate primordială, androgin contribuie la lărgirea spectrului de analiză și interpretare a prozei literare a acestui redutabil romancier. Cercetarea detaliată a materialelor teoretice ne reliefează dimensiunea profundă a mesajului latent rămasă până acum neexplorată de critica literară. În același timp, valoarea aplicativă a lucrării constă în propunerea unei noi perspective de analiză, prin intermediul metodei interdisciplinare. Metoda respectivă apropie psihanaliza jungiană de antropologia eliadescă, ceea ce duce la o hermeneutică inedită a semnificațiilor spirituale și psihice ale personajelor, imaginilor și simbolurilor din opera literară.

Aprobarea rezultatelor. Rezultatele obținute în urma investigației au fost publicate în reviste științifice de specialitate. În total au apărut 5 articole. În *Metaliteratura* (3 articole), în *Philologia* (2 articole), în *Revista de științe socioumane* (1 articol). În același timp am prezentat 5 comunicări la diverse conferințe științifice naționale și internaționale.

Sumarul compartimentelor tezei. Teza este alcătuită din adnotare în limbile română, rusă și engleză, introducere, trei capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografia lucrărilor studiate și CV-ul autorului.

Primul capitol, *Corelația animus-anima la Mircea Eliade în viziunea criticii literare*, este format din trei paragrafe. Primul se axează pe investigarea receptării critice a prozei lui Mircea Eliade, în special, pe reliefarea notei de interpretare a fenomenului iubirii ca valoare metafizică. Al doilea paragraf urmărește traiectul de formare conceptuală a teoriei de unitate primordială și semnificația sa metafizică în viziunea romancierului și istoricului religiilor Mircea Eliade. Și, în al treilea, se analizează originea și istoricul problemei de *animus-anima* de-a lungul timpului și se demonstrează actualitatea și importanța de abordare a arhetipului psihanalitic în cercetarea științifică a prozei lui Mircea Eliade. Concluziile principale ale acestui capitol expun metodele și tehnicile care stau la baza realizării *coincidentia oppositorum* reflectate în proza de ficțiune a romancierului. Tot aici se scoate în relief afilierea științifică dintre mitologul și istoricul religiilor Mircea Eliade, psihanalistul analitic Carl Gustav Jung, și psihanalistul Emma Jung, cei care, nemijlocit, au analizat pe larg problema dualității ca mister al totalității. Aspect, de alt fel, neexplorat de critica literară română de până acum.

În **capitolul al doilea,** *Treptele erosului între oglinzile alterității*, ne-am referit în exclusivitate la romanele realiste reprezentative – *Maitreyi*, *Nuntă în cer* și *Noaptea de Sânziene*. Capitolul este

alcătuit din două paragrafe. În cel dintâi am analizat romanul exotic *Maitreyi*, construit în baza unui scenariu de inițiere în sacru. Allan fiind neofitul, iar Maitreyi șamanul lui. Personajul feminin, refuzat inițial de sentimentul superiorității de european al lui Allan, devine, treptat, prin jocul erotic, identitatea arhetipală a acestuia, *anima* sa care-i deschide calea spre beatitudinea supremă. Protagonistul pierde însă starea divină primordială odată cu înlocuirea Maitreyiei cu o a doua proiecție a *animei*, opusă primei – Jenia Isaac. În al doilea paragraf ne oprim asupra romanelor *Nuntă în cer* și *Noaptea de Sânziene*, înrudite la nivel de semnificație arhetipală de aceeași expresie a numinosului, redată prin personajul feminin Ileana. Astfel, la nivel ontologic, se cristalizează imaginea eternului feminin venită să reunească ființa divizată a bărbatului iubit prin abolirea contrariilor *animus* și *anima*. Ileana – *anima* bărbatului dezbinat în suflet și materie, despărțit între conștient și inconștient (în *Nuntă în cer:* Mavrodin este expresia *sufletului* / inconștientul, Hasnaș – expresia *materiei* / conștientul; în *Noaptea de Sânziene* Ciru Partenie desemnează conștientul și Ștefan Viziru - inconștientul) poartă semnul integrării celor două polarități interioare psihice și ontologice ale iubitului și contopirea *unuia* în *celălalt*. În cele din urmă Mavrodin și Hasnaș re-devin un tot Întreg, reactualizându-și mereu în confesări perpetui *anima* pentru menținerea în cadrul armoniei primordiale. O altă manifestare a integrității divine se observă în relația lui Ciru Partenie care este ucis în plan istoric, pentru a fi integrat, în plan psihic, în Ștefan Viziru (inconștientul) ce urma cu fidelitate simțul interior, *anima* celestă, Ileana.

Capitolul al treilea, *Scenarii inițiatice ale erosului în proza fantastică*, are drept obiectiv analiza arhetipală a prozei fantastice din întreaga creație eliadescă. Capitolul respectiv este alcătuit din două paragrafe. Metoda interdisciplinară ne permite să percepem fantasticul și misticul numai ca niște forme de exteriorizare și exprimare a stării interioare psihice a protagonistului în timpul căutării drumului către Centru, către Sine. În *Domnișoara Christina* și *La țigănci* protagoniștii sunt torturați psihic de două imagini feminine *anima*. În ființa lui Egor se declanșează o luptă între cele două imagini dedublate ale *animei* – una fiind exteriorizată ca forță diabolică (domnișoara Christina) și alta ca Fecioară Divină (Sanda). Aceeași manifestare a *animei* o regăsim în ființa masculină a lui Gavrilescu, Elsa fiind prima imagine feminină ce simbolizează Thanatos-ul și cel de-al doilea personaj feminin, Hildegard – dragostea. În alt roman fantastic, *Șarpele,* Sergiu Andronic parcurge traseul inițiatic al devenirii întru ființă androgină în plină armonie, unde feminitatea interioară este proiectată doar asupra Dorinei. Menționăm că tot aici am valorificat și am interpretat nuvelele de început ale romancierului, cuprinse în volumul *Maddalena*, care, de altfel, nu s-au bucurat la timpul potrivit de atenția criticii literare, considerându-le încercări nereușite.

Suportul metodologic și teoretico-științific. Temelia teoretico-științifică a tezei o constituie două categorii de studii: una critică literară și alta de investigații științifice. S-au folosit următoarele

surse critice de bază: Adrian Marino – *Hermeneutica lui Mircea Eliade*; Nechifor Ruxandra – *Erosul – „labirint” semn și simbol în Maitreyi*; Sabina Fânaru – *Eliade prin Eliade*; Ion Neagoş – *Mircea Eliade. Mitul iubirii*; Grațiela Benga – *Traversarea cercului. Centralitate, inițiere, mit în opera lui Mircea Eliade*; Mihai Gheorghiu – *Reversul istoriei. Eseu despre opera lui Mircea Eliade*; Liliana Bahnă – *Eros și Thanatos. Eseu despre Mircea Eliade*,; Doina Ruști – *Dicționar de simboluri din opera lui Eliade*; Chevalier Jean și Alain Gheerbrant – *Dicționar de simboluri*. Studii fundamentale asupra filosofiei imaginarului: Gilbert Durand – *Structurile antropologice ale imaginarului*; Ionel Bușe – *Filosofia și metodologia imaginarului*; Julius Evola – *Metafizica sexului*; Corin Braga – *De la arhetip la anarhetip* ș.a. În același timp, aspectul teoretic, care ne-a ajutat să conceptualizăm și să explicăm ipotezele noastre, se bazează, în primul rând, pe opera științifică a lui Mircea Eliade: *Imagini și simboluri*, *Misterele și inițierea orientală*, *Mefistofel și androginul, Nașteri mistice*, *Tratat de istorie a religiilor*, *Șamanismul și tehnici arhaice ale extazului, Drumul spre Centru, Erotica mistică în Bengal. Studii de indianistică* ș.a. O importanță deosebită în cercetarea noastră reprezintă suportul științific al psihanalistului elvețian Carl Gustav Jung *Simboluri onirice ale procesului de individuație*, *În lumea arhetipurilor*, *Opere complete. Două scrieri despre psihologia analitică* și a Emmei Jung *Animus and Anima*.

În procesul investigării au fost folosite următoarele **metode de cercetare**: metoda psihanalitică, studiul interdisciplinar, mitocritica, hermeneutica simbolurilor, miturilor și a istoriei religiilor, ideocritica lui Marino, analiza textului.

1. CORELAȚIA ANIMUS-ANIMA LA MIRCEA ELIADE ÎN VIZIUNEA CRITICII LITERARE

1.1. Critica literară despre manifestările arhetipale și semnificațiile erosului la Mircea Eliade

Creația literară a lui Mircea Eliade a stârnit mereu un interes deosebit atât din partea criticilor literari, cât și a publicului larg, fervoare susținută de sensurile simbolice și anagogice ale textelor sale artistice. Misterul, magicul din miticul în care nimeresc, fără voia lor, personajele eliadești reprezintă o schimbare radicală de viziune romanescă pentru felul în care se scria până la 1930 în literatura română. Mircea Eliade intervine hotărât, pentru că „vrea înnoirea romanului pe alt plan, dezinteresându-se propriu-zis de retorică. Prin trăirea autentică și spiritualizarea conflictelor, el vrea să schimbe tipologia și problematica epicii românești" [165, p. 5]. Tânărul romancier, căutător de sensuri insolite, atrage atenția criticii, susține Eugen Simion, anume prin textul său ce are mereu un subtext, iar „sub mesajul manifest există un mesaj latent" [ibidem, p. 18]. Mesajul ascuns, Grațiela Benga îl înțelege ca pe o corespondență dintre fragmentarea / re-unirea identității, pluralitatea spațiilor temporale, totul pentru a realiza „«renașterea» eroului" [14, p. 50]. Adevăr neobservat, de altfel, de G. Călinescu, care susține că lui Mircea Eliade îi lipsește cu desăvârșire „talentul literar, credibilitatea onirică, inefabilul lingvistic" [25, p. 959], și îi reproșează excesul de individualism, imoralitatea și cinismul personajelor masculine, dar și erotismul obsedant. Eugen Lovinescu [128], la rândul său, remarcă influența enormă a lui Gide în creația sa literară. Peste ani, Virgil Ierunca vine în apărarea operei lui Mircea Eliade și afirmă că e un mare scriitor care surprinde cu vocația sa pentru problemele existențiale: „Când (...) vezi cum un critic de inteligența lui Călinescu l-a înțeles pe dos pe Mircea Eliade, rămâi pur și simplu uluit. (...) Sunt trei lucruri, trei valori, trei realități foarte simple și foarte mari care la Mircea Eliade sunt tratate în mod original. Problema timpului, problema iubirii și problema morții. Or, eu găsesc că în toată literatura română între cele două războaie felul în care timpul și istoria – corelația este imediată – se întâlnesc cu problema iubirii și problema morții, dă naștere în literatura română la un roman al cunoașterii, (...) care și-a găsit forma lui de desăvârșire la Mircea Eliade" [130, p. 15]. Se înțelege, prin urmare, că G. Călinescu n-a reușit să pătrundă în profunzimea textului, a cuvântului eliadesc, care „indică uneori zona trans-conștiință a omului, contrapusă conștiinței" [36, p. 76], arhitectura unei „lumi noi" și a „omului nou".

Creația literară eliadescă are o pornire interioară. În *Jurnal* prozatorul mărturisește că își reflectează în personaje propriile obsesii și aspirații față de arhetip, față de stările „pure", astfel că actul creativ reprezintă, în primul rând, o „tehnică de salvare" a destinului său. Benga Grațiela susține

că „practic, Eliade își deplasează atenția de la cunoașterea obiectivă spre o simpatie prin intelect și spirit; exegeza are ca finalitate cunoașterea totală, din interior, a individului. Prin înțelegerea altora se limpezește misterul propriei existențe. Descifrându-i pe alții (...) omul sfârșește prin a se înțelege mai bine pe el însuși" [14, p. 6]. În acest sens vom da dreptate, de data aceasta, criticului G. Călinescu care afirmă că „în gura personajelor Mircea Eliade pune o sumă de probleme, care toate sunt firește aprobate de autor ca experiențe" [25, p. 958]. Astfel că romanul său simbolizează, în totalitate, un proces de cunoaștere de sine, iar „cunoașterea este *gordianică* («non-conformistică, imaginație, risc, eficiență»)" [165, p. 44].

Unii cercetători au afirmat că monologul interior și dialogul reprezintă modalitățile artistice preferate de M. Eliade pentru investigarea ființei interioare a personajelor sale. Prin iscusința de a reda mecanismele psihologiei și mecanismele vieții spirituale, explică Eugen Simion [165], prozatorul reușește să *cosmicizeze* înțelegerea eroului său, care se află într-o continuă căutare de sensuri. Nicolae Balotă numește aceste procedee literare drept o „vastă anchetă asupra omului. E o critică antropologică, sau mai exact indică (...), asupra *psyché* general-uman" [8, p. 635]. Cu o viziune contrară vine Dumitru Micu. Criticul este încredințat că „tehnica literară în sine nu l-a interesat niciodată pe autor, întrucât Mircea Eliade era de părerea că monologul interior e un procedeu de o «facilitate pretențioasă» și care dă «o falsă impresie de autenticitate»" [138, p. IX].

În altă ordine de idei, Eugen Simion subliniază noutatea literară a operei lui Eliade. Este „primul care introduce în literatura română o problematică de tip existențialist" [165, p. 18], scrie criticul. Această abordare inedită este confirmată și de Dumitru Micu, referindu-se la natura metafizică a personajelor ce trăiesc golul lăuntric, preocupați de căutarea plenitudinii spirituale: „Aproape toți eroii romanelor lui Eliade sunt oameni tineri în căutarea de ei înșiși, hotărâți, o seamă dintre ei, să-și devină proprii demiurgi" [139, p. 236]. Și dacă Dumitru Micu accentuează, în mod repetat, că tipul personajului este unul intelectual, „spirit însetat de cunoaștere" [138, p. VII], Grațiela Benga susține un alt punct de vedere. Cercetătoarea operei lui Eliade scrie că romancierul nu s-a interesat niciodată de personaje și devenirea lor interioară, fiind preocupat numai de reconstituirea mitului: „Eliade, scrie criticul, evită să facă din personajele sale filosofi sau visători metafizici,

preferând oamenii cei mai banali cu putință și, în altă ordine, că prozatorul este preocupat de manifestarea miturilor, decât de putința omului de a egala, prin creație, divinitatea" [14, p. 117]. Noi însă considerăm că personajele intelectuale și refacerea mitului în proza eliadescă reprezintă cele două elemente indispersabile în procesul de redobândire a unității primordiale. Prozatorul reactualizează timpul pre-istoric doar după ce „oamenii" săi, după percepția sa interioară, fac conexiunea cu inconștientul colectiv prin intermediul imaginilor și simbolurilor arhetipale. Așa că sondările psihologice reprezintă o modalitate și o tehnică arhetipală de recuperare a sacrului, iar, în

final, „fiecare personaj întrupează o idee, se constituie într-un mit” [2, p. 61]. În acest sens, împărtășim întru totul opinia critică a lui Mihai Gheorghiu care observă coeziunea sacrului și a ființei umane: „Este rezultatul experienței sacrului, rezultatul împărțirii ce se operează între real și ireal. Dacă experiența sacrului este esențialmente de ordinul conștiinței, este evident că sacrul nu se va putea recunoaște din «afară»”[97, p. 25].

În ciuda interesului deosebit pentru structura psihică și spirituală a personajului său, „Eliade respingea romanul «psihologic», «de analiză», în favoarea romanului metafizic, al condiției umane” [148, p. 10], remarcă Ruxandra Nechifor. Alți critici, dimpotrivă, susțin că modalitățile psihologice de cercetare interioară a personajelor nu reprezintă un argument de a numi romanul lui Eliade unul psihologic. În *Arca lui Noe* Nicolae Manolescu atenționează că opera creatorului, deși se bazează pe metoda de scriere psihologistă și realistă, este guvernată de o viziune metafizică, ontologică, având la temelie „cunoașterea *esențială, reală*, directă, care nu are nevoie de psihologie”. Astfel, tipul acesta de roman este numit de critic *„roman al condiției umane*” [134, p. 190]. Scopul ultim al lui Eliade, continuă autorul, este să instaleze narațiunea ca formă readaptată a mitului și mitologiei la conștiința modernă, fiindcă funcția textului său artistic este de redescoperire a acestei supraindividualități mitice, în care «condiția umană» înlocuiește psihologismul.

În altă ordine de idei, o bună parte a exegezei critice susține că arhetipul, cu funcția euristică de a îndruma personajele în căutarea unității primordiale, reprezintă nucleul operei lui M. Eliade. Ioan Petru Culianu afirmă că mitologul a preluat termenul de arhetip de la Carl Gustav Jung cu sensul inițial psihanalitic, folosindu-l, mai târziu, pentru explicarea fenomenelor religioase. Conceptul, susține el, „apare pentru prima dată în textele eliadești după întâlnirea cu opera lui Jung și capătă o semnificație oscilantă, care de-a dreptul este cea jungiană, alteori este adaptată la necesitățile științei religiilor și alteori are o accepțiune pur fenomenologică, mai aproape de cea platonică decât de altele” [36, p. 51]. Mihai Gheorghiu observă și el ambiguitatea conceptului eliadesc de arhetip: „Arhetipul pare uneori un element al discursului hermeneutic, alte ori pare un arhetip de tip platonician, aflat dincolo, la care fenomenele participă conform epistemologiei și teoriei platoniciene a ființei. (…) Mai departe va vorbi și de «funcționalitatea arhetipală» a creației folclorice. (…) Aici arhetipul este înțeles ca pierdere a autenticității istorice în creația folclorică, ca topire a istoriei în mit, a mutației figurii istorice în figură arhetipală…” [97, p. 321]. În contrazicerea acestor opinii vine Sabina Fânaru, care afirmă că „viziunea eliadiască despre arhetip pornește de la sensul platonician de *paradeigma* în definirea ontologiilor arhaice, neputând fi redusă (...) la sensurile originale conferite de Jung”. Savantul român, continuă cercetătoarea, „își dezvoltă propria teorie despre arhetip, asimilând sensurile filozofiei religioase creștine și configurându-și viziunea într-un formal deopotrivă românesc și universal” [93, p. 5]. Același lucru se poate afirma și referitor la psihanaliza savantului elvețian.

„Până și sensul de «model», de «copie», se regăsește uneori la C. G. Jung” [135, p. 169], observă Adrian Marino. Înțelegem, prin urmare, că analogiile dintre teoriile acestor doi mari savanți pot continua la nesfârșit, întrucât ambii au fost preocupați de structura inconștientului colectiv. De aceea vom stărui doar asupra unei afirmații, cea mai relevantă după opinia noastră. Ionel Bușe în cartea *Filosofia și metodologia imaginarului* analizează echidistant afinitățile dintre operele acestor doi mari teoreticieni și savanți. În cele din urmă, filosoful ajunge la următoarea concluzie: „ … dacă la Jung arhetipurile sunt structuri ale inconștientului colectiv, la Eliade acestea sunt paradigme sau modele exemplare. Cu toate acestea, Eliade nu este prea îndepărtat de Jung și este convins și el de faptul că între psihologia abisală, poetica reveriei și istoria religiilor (în varianta sa) există o complementaritate heterodoxă. (…) Pentru Jung istoria religiilor, care este o trezorerie de forme arhetipale, poate oferi materialul necesar studierii de către medic… (…) …istoricul religiilor este chemat să deschidă un cifru care îi relevă o altă lume decât cea reală, o lume simbolică a polarității și a totalității” [24, p.101]. Urmând raționamentele ultimei viziuni critice, personajul lui Eliade este un *homo symbolicos*, al cărui univers spiritual va fi cu adevărat descoperit și înțeles numai descifrând opera literară eliadescă și folosind ca instrumentar teoretic ghidul întoarcerii la origini al psihanalistului, dar și al istoricului religiilor. Cert este că ambele se axează pe cercetarea aceluiași fenomen mistic – inconștientul colectiv, depozitar al arhetipurilor, miturilor și simbolurilor. Idee susținută și de Vlad Mureșan: „Eliade nu poate fi disociat de Jung. (…) Aici rezidă sensul profetic al operei jungiene, care converge cu sensul profetic al operei lui Eliade. Dialecticii sacrului și profanului îi corespunde o dialectică a inconștientului și conștientului, pe «axa eu-Sine»: așa cum în spatele celor mai profane acte umane se ascund tipare sacre, tot astfel în spatele oricăror acte de conștiință se ascund arhetipurile inconștiente. Ambele sondează același start arhaic care este o structură a spiritului uman…” [141, p. 15].

Se înțelege că opera literară a lui Eliade reprezintă un proiect de implementare a omului religios într-o lume istorică, profană. Or, „personajele lui Mircea Eliade trăiesc ceea ce creatorul lor înfățișează ca istoric al religiilor și filosof”, spune Dumitru Micu [138, p. IX]. Aici, scenariul inițiatic al transcenderii vizează, observă un alt critic literar, Ion Neagoș, trecerea ontologică de la *eu* la *Sine*, printr-o reglare a „structurii profunde a vieții sale psihice” [142, p. 10]. Această metodologie de abordare psihologică, Grațiela Benga a denumit-o creație-asceză, locul mitic pentru însuși prozator, căutarea momentului restaurator – „*o forță a catharsisului prin asceză creativă*” [14, p. 83].

Deși despre Mircea Eliade s-a scris mult, puțini exegeți au stăruit asupra unui studiu sintetic privind filosofia erosului, și încă mai puțini au analizat epistemologia și traseul ontologic al personajului eliadesc din perspectivă psihanalitică arhetipală *animus-anima*. De aceea, în continuare ne vom referi doar la viziunile critice ce ne furnizează unele date concrete cu privire la această

problematică. Cele mai consistente le regăsim în următoarele monografii: *Mircea Eliade. Mitul iubirii* de Ion Neagoş, *Ipostazieri ale Eros-ului în opera eliadescă sau Lucrurile de taină* de Dana Dad, *Traversarea cercului. Centralitate, inițiere, mit în opera lui Mircea Eliade* de Grațiela Benga, *Eros și utopie* de Marian Papahaghi, *Erosul – „labirint", semn și simbol în Maitreyi* de Nechifor Ruxandra, *Eros și Thanatos. Eseu despre Mircea Eliade* de Bahnă Liliana etc.

Academicianul Eugen Simion scrie în *Mircea Eliade – un spirit al amplitudinii* că savantul și creatorul român se arăta mereu indignat pentru „tendința literaturii europene de a prezenta drama umană pornind de la (...) funcțiunea centrală *dramatică* a femeii. Nu-i place deloc că femeia este agentul dramei în roman și că toată cauzistica erotică, gelozia, ratarea (...) sunt explicate, totdeauna, prin femeie" [165, p. 41]. Dezacordul prozatorului poate fi uşor înțeles, întrucât în viziunea sa, femeia și erosul joacă rolul de catalizator al reintegrării ființei umane. Pentru Eliade femeia iubită și Femeia eternă sunt fețe ale „infailibilei Madonna Intelligenza" [161, p. 92], scrie Doina Ruști. Personajul său masculin nu-și poate realiza dorința metafizică decât după o contopire armonioasă cu calitățile feminine regăsite în *logodnică.* Împerecherea celor doi urmărește un ritual, cel mai des, în formă erotică. Astfel că iubita nu poate avea o altă valoare decât cea metafizică. Ea poartă în sine funcția re-nașterii în unitatea primordială. De aceea, afirmă Eugenia Grosu, femeile îndrăgostite din proza eliadescă iau „înfățișarea unor metafore vii, revelatorii de sensuri ultime, însă nu prin exercițiul sexualității, ci prin însăși prezența lor inefabilă" [101, p. 80]. Erosul semnifică pentru ea o împlinire, „un miracol, o dogmă, de aceea bărbatul poate rămâne lângă ea un timp nelimitat, fără ca misterul ei să se consume" [ibidem, p. 81]. Un alt aspect important îl remarcă Dumitru Micu, care precizează că personajul feminin simbolizează unealta demiurgică sau demonică. Anume femeia îl călăuzeşte spre „o naștere din nou, o «naștere mistică», posibilă doar prin omorârea omului vechi. (…) Îngeri feminini, eroinele prozei lui Eliade sunt pentru iubiții lor un fel de preotese ale unor culte misterice: ființe care exercită – spre ispitirea și salvarea lor – funcții inițiatice" [138, p. XI].

Ion Neagoş menționează alte aspecte inedite. Iubita sau iubitul în proza lui Mircea Eliade se manifestă ca ursită, dar „necunoscut" ca persoană, însă „știut" ca esență. Soartă, de altfel, a tuturor protagoniștilor. Leana din *În curte la Dionis* nu-l cunoaște încă pe cel predestinat, dar, spune personajul, „știu cine este și-l iubesc". Fata din *Adio!...* vorbește și ea despre acel „cineva pe care încă nu-l apucasem să-l cunosc, deși îl așteptam și poate chiar îl căutam". „Irina din *Noaptea de Sânziene* l-a așteptat pe Vădastra zece ani și cum l-a văzut, «a simțit» că el e ursitul" [142, 88]. În același timp, imaginea simbolică a femeii este redată printr-o frumusețe senzuală. „Vicioasa Simina, spre exemplu, «e de o frumusețe atât de perfectă, încât părea artificială», Maitreyi e «neînchipuit de senzuală, deși pură ca o sfântă» (…). Cana are o față «blândă și dulce ca o zeiță» … " [ibidem, p. 94].

În contextul dat, este de remarcat opinia critică a Sabinei Fânaru. Autoarea monografiei *Eliade prin Eliade* observă importanța personajului feminin în viața iubitului și accentuează coeziunea ontologică a cuplului. Așadar, iubita are funcția mitică a eternului feminin: „Pentru el, sufletul feminin, asemenea unei cărți ce-și arată sau își ascunde taina, poate fi uneori capabil de a o evolua sau de a fi modelat de spiritul masculin, acesta din urmă, trăind revelația sinelui la dimensiuni macrocosmice, descoperă valențe arhitecturale ale ființei umane" [93, p. 219].

Se înțelege, prin urmare, că perechile îndrăgostite simbolizează perfecțiunea și integralitatea cosmică. La timpul său, George Călinescu înțelegea reveria tinerilor uniți printr-o iubire mistică drept o exteriorizare a instinctelor sexuale și nimic mai mult. „Oroare de nuntă este tipică în scrierile lui Mircea Eliade. Femeia, scria criticul, e privită ca un simplu mijloc de folosință sexuală și repudiată de un egoism dur (în *Maitreyi* lucrurile nu stau altfel). (…) Desfrâul devine deci (prin macreație) o metodă de depășire a individualului, iar promiscuitatea un mod colectiv de cunoaștere sexuală a cărui termen de sus este moartea" [25, p. 959]. Mai târziu, Nicolae Manolescu accentuează că erosul în opera lui Mircea Eliade nu descifrează întotdeauna încercarea iubiților de a se reîntoarce la situația primordială. Cu excepția romanelor *Maitreyi* și *Șarpele*, experiențele erotice ale personajelor nu presupun latura metafizică explicată de Mircea Eliade în eseurile sale. „Omul *real, concret, nepsihologic*, care face experiențe fundamentale, e invizibil în aceste romane atât de vulgar erotice, din cauză că ideea e înecată în întâmplări nerelevante [134, p.198]. Noi însă suntem de părere că iubirea și riturile erotice au funcția primă de a anula pentru totdeauna diferențele de gen și, nu în ultimul rând, renunțarea la *ego*, la individualitate în schimbul totalității. În acest mod, unirea tinerilor în textul narativ se organizează exclusiv după modelul ritualului *maithuna*. Mai aproape de textul eliadesc, credem, este viziunea Lilianei Bahnă: „Iubirea este, fără excepție, calea care îi asigură ieșirea din timp, ieșirea din masa informă a istoriei și a determinismului ei. Iubirea este unica salvare, singura posibilitate de mântuire și de proiectare în veșnicie. Dar iubirea nu se poate realiza plenar, fără renunțare la propriul sine, egoist și mărginit: fără a trece, altfel spus, în personalitatea celuilalt, în care te oglindești și te regăsești în cele mai intime detalii" [6, p. 59]. Corespondența iubirii și a sacrului o remarcă și Ion Neagoș în *Mircea Eliade. Mitul iubirii*: „«*Nunta*» este expresia legăturii care transfigurează și care transcende ceea ce este limitat și convențional în existența umană" [142, p. 61].

Nuanțarea respectivă ne face să înțelegem că proza lui Eliade tinde să soluționeze un singur conflict de ordin intim, ontologic: căutarea și împreunarea cu ursitul / ursita ceresc / cerească pentru a se uni, neapărat, într-o «nuntă în cer», dezlegând astfel această „taină centrală a ruperii" [ibidem, p. 7]. Prin urmare, găsim la Grațiela Benga că prozatorul propune un tip de „creație-asceză", care să permită ruperea frontierelor ontologice. Creația lui urmărește „reiterarea creației primordiale" [14, p. 91]. Personajele, la rândul lor, sunt închise într-un **labirint al identității**, „un spațiu al imaginarului,

al posibilului, al epifaniei, o sursă infinită de mituri și mistere” [ibidem, p. 102], de care se simt solidari. E o nouă lume cu o nouă ordine la care vor putea accede doar în urma descifrării labirintului sau inconștientului. De la început însă, ei sunt nevoiți să-și amintească esențialul, și anume despre unitatea ființei primordiale, unitate depozitată în inconștientul colectiv, încheie autoarea.

Așadar, labirintul identității poate fi depășit doar „sub semnul grav al lui Eros” [174, p.233], se convinge și Petru Ursache. Fiindcă numai dragostea mistică salvează ființa dualistă de imaginile disperării prezenței în istorie și de rătăcirile în labirintul spiritual. Inconștientul eliberat din starea de robie, explică Dana Dad metodologia recuperării stării primordiale, se va integra în conștient. Prin urmare, „cele două zone ale psihismului se armonizează, realizându-se astfel ființa unificată” [38, p. 7]. Dar transcenderea lumii empirice la ce duce? se întreabă, la un moment dat, Nicolae Steinhardt. Mai întâi „la cunoașterea Sinelui, răspunde, mai târziu, tot el, de aici drumul se deschide între cunoașterea absolută, dincolo de experiența psihosomatică a lumii spațiale, temporale și cauzale” [169, p. 116]. Altfel spus, personajul este extras din spațiul teluric și întors în spațiul și timpul arhetipal.

Exegeza literară desemnează câteva funcții arhetipale importante ale erosului în itinerarul personajului spre Centrul ființial. De la început, vom menționa că Dana Dad [38], autoarea articolului *Ipostazieri ale Eros-ului în opera eliadescă sau Lucrurile de taină*, este de părere că erosul se trage din mitul lui Tristan și Isolda, manifestat printr-o victorie a pasiunii asupra poftei sexuale sau erotice, într-o contopire cu Absolutul, favorizând reintegrarea în Unul nediferențiat. Acest tip de eros îndeplinește trei mari funcții în proza lui Eliade: „prima – «motor» universal al receptării unei lumi, a doua ca împlinire în Tot, ca mijloc al reintegrării, și a treia – declanșator al acelor *patterns,* destinate a dezvălui individului o morfologie ontologică epifanică” [38, p. 7].

Grațiela Benga [13] reliefează o altă valoare ontologică a erosului mistic. Autoarea monografiei *Traversarea cercului. Centralitate, inițiere, mit în opera lui Mircea Eliade* consideră că numai datorită lui, anamneza eroilor este depășită, întrucât personajele masculine sunt conduse de nostalgia iubirii. Dragostea mistică acționează ca un factor catalizator pentru etapele restabilirii memoriei colective arhetipale. Aceasta decurge potrivit unui scenariu inițiatic obișnuit, trecând prin moartea simbolică a protagonistului și renașterea sa misterioasă pe un alt plan al existenței. Așa cum i se întâmplă, de exemplu, protagonistului din *Adio!,* reamintindu-și iubirea pentru actrița care o interpretase pe Euridice. Leana din *În curte la Dionis* îmblânzește prin cântecul său sublim lumea profană. Prin poezie, cântec și dragostea față de ursitul încă necunoscut, ea inițiază o cale pentru a deschide porțile celor care au pierdut sensul adevărat al existenței

În același timp, Eugenia Grosu afirmă că iubirea mistică produce o depășire a persoanei**,** „care renunță la sine căutându-și mântuirea într-o ființă «transcendentă, adică alta decât ea însăși»” [101, p.

77]. În proza lui Mircea Eliade, completează Dana Dad, erosul devine „un tezaur pierdut și întruchiparea unei nelămurite amintiri latente ce-și așteaptă resurecția, încurajând la o perpetuă căutare, fapt concretizat în zbuciumul lăuntric al individului” [40, p. 14]. Carmen-Mirele Scorpan susține într-o teză de doctorat că dragostea mistică izvorăște din mitologie, căpătând funcții inițiatice. În felul acesta, iubirea devine un act mitic, unire ritualică, ce anulează barierele dintre acele două lumi incompatibile: viața și moartea, viața și transcendența. Autoarea mai remarcă că, „Dacă de la început, în prozele realiste, Erosul a cunoscut o perspectivă demitizantă, sinonim cu virilitatea (*Huliganii, Lumina ce se stinge, Huliganii, Întoarcere din rai*), el va deveni treptat o împletire a carnalului cu spiritualul, a realului cu profanul pentru a ajunge la miracolul întâlnirii sufletelor pereche” [163, p. 31]. O viziune complementară este cea a Doinei Ruști. Ea afirmă că prin iubire se reface androginia inițială a universului, iar acest simbol al unității primordiale ascunde aspirația către paradisul pierdut. Însă cercetătoarea mai adaugă că iubirea la Eliade este posibilă doar în moarte, căci„ moartea înseamnă întoarcerea la origini, recuperarea ființei eterne” [161, p. 94].

În cele din urmă, observăm că exegeza literară indică, aproape unanim, că existențialismul lui Eliade poate fi cu adevărat deslușit numai după limpezirea sensului mitologic, psihologic, antropologic, filosofic al conceptului de eros. Transdisciplinaritatea și interdisciplinaritatea abordării ne va conduce nemijlocit la descifrarea în profunzime a semnificațiilor acestui simbol-cheie din opera literară a lui Eliade. În plus, Dana Dad ne atenționează că pentru a înțelege textul lui Mircea Eliade, se impune o lectură de tip inițiatic, pe mai multe nivele (un nivel al sensurilor directe, un nivel al sensurilor simbolice și un nivel al sensurilor anagogice), precum și un lector avizat. Lumea onirică, psihologismul subtil, dar și alternanța planurilor narative din cadrul operei, menționează autoarea, „poate induce ușor receptorul spre o înțelegere greșită a sensului filosofic și ontologic al Eros-ului” [38, p. 7].

În cele ce urmează, vom releva viziunile critice cu privire la operele de bază ale romancierului Mircea Eliade. Tot aici menționăm că foarte puțini exegeți s-au interesat de nuvelistica eliadescă din etapa incipientă a creației sale. Cu mult înainte de revelația mistică avută în India, Eliade deja medita asupra formulei ontologice ale erosului. Dana Dad [40] stăruie într-un articol asupra câtorva povestiri scrise încă în 1928. Autoarea descoperă în nuvela *Celălalt* „universul unui psihism arhaic” [40, p. 14], de unde își trag obârșia valorile mitice uitate de om. În centrul narațiunii se găsesc doi tineri fără nume, exponenții unei lumi căzute, emblemă a unui cuplu generic, care merg să privească amurgul. Tot aici, autoarea cercetării mai observă că semiîntunericul se îmbină cu actul erotic al tinerilor, în urma căruia renaște *celălalt* din inconștient prin intermediul imaginarului oniric. *Celălalt* din om, în accepțiunea platoniciană, reprezintă Absolutul, iar actul erotic – un ritual metafizic, de unificare cu

divinul. Ca finalitate, abolirea contrariilor se realizează, nemijlocit, prin renunțare, *cel fără de nume*, stăpânul propriilor dorințe devine sclavul *celuilalt* după împlinirea în dragoste.

Considerăm că aceste nuvele de început ale prozatorului au o valoare indiscutabilă tocmai fiindcă ele conțin în sine și reflectă acel mesaj latent al operei sale de mai târziu. Nuvelele adunate de Mircea Handoca în volumul *Maddalena* se comportă ca niște schițe, ca un nucleu filosofic ce tratează problema unității primordiale. Prin urmare, în cercetarea noastră din capitolul III ne vom opri să analizăm identitățile arhetipale ale acestor texte narative.

Maitreyi însă s-a bucurat de o deosebită atenție și apreciere din partea criticii literare. Povestea de dragoste a „civilizatului" Allan și a „primitivei" fetei hinduse Maitreyi a trezit la apariție și mai târziu o avalanșă de comentarii. Eugen Lovinescu numește romanul „poem de iubire, în nicio legătură cu epica, de o puritate și de sentiment, de exaltare lirică, de o pastă atât de fină și atât de ciudată a eroinei, în decorul unui personagiu inedit" [128, p. 239], iar Dumitru Micu - „romanul unei convertiri, unei apostazii" [139, p. 272].

În 1933, Pompiliu Constantinescu menționează că „*Maitreyi* se îmbină pe două planuri, aproape fuzionate: al lucidității masculine și al evocării de poetica narațiunii al unui senzualism de magie erotică" [34, p. 173]. Tot aici [34], criticul literar subliniază că personajul central feminin este simbolul sacrificiului în iubire, cu pasiunea de brahmană a fetei ce-și înconjoară dragostea cu toate superstițiile atavice ale misticului. Metafizica iubirii este o trăire autentică în această brahmană, o mitologie palpabilă ca și panteismul ei atavic. Pentru Allan însă iubirea este o trezire și o creștere a personalității. În viziunea autorului antologiei *Romanul românesc* interbelic, Maitreyi o regăsim în *Isabel și apele diavolului*; însă de data aceasta redată printr-o narațiune patetică, în al cărui centru rămâne personajul-simbol Maitreyi, eroină de realizare poetică de excepțională valoare.

Dumitru Micu înțelege prin romanul *Maitreyi* un ceremonial mistic al unei „nunți în cer", începând cu momentul când, în sfârșit, indianca se dăruiește iubitului - „demonia dragostei i-a smuls condiției individuale, restituindu-i ritmului cosmic esențial" [139, p. 274]. Foarte aproape de viziunea criticului literar citat este și Ion Petru Culianu. El menționează că transcenderea se realizează după un scenariu ritualic concret: „după ce omul lui Eliade va trece în starea de incognoscibilitate a miracolului, va suporta o regresiune psihică, va participa la ritualul inițiatic „al destinului", iar în final, prin unirea mitică a două ființe ca printr-o «nuntă în cer», va reintegra perfecțiunea primordială" [36, p. 249].

Cercetătoarea Aliona Grati [100] susține că romanul transpune teoria învățătorului Nae Ionescu cu privire la *instrumentul mistic de cunoaștere.* Allan se află într-o căutare a sinelui, a drumului spre Centru în esența androgină, după o perioadă lungă de rătăcire prin labirint. Autoarea articolului *Dialogul intercultural în romanul Maitreyi de Mircea Eliade* mai observă că romanul se centrează pe

raportul Allan-alteritatea (femeia, cultura indiană), iar iubirea este un mijloc de străbatere a labirintului. Personajul feminin Maitreyi îl scoate din solitudine și izolare de sine, pentru a-l deschide spre *celălalt* în ființa iubită. Prin urmare, Allan accede la Centrul ce reprezintă aspirația la comuniunea cu întreg cosmos, cu Totalitatea. Prin intermediul ei, se redobândește spațiul sacru, originar, realitatea absolută, intuită ca o totalitate, ca o viață universală.

Și Nicolae Manolescu [134] remarcă egocentrismul europeanului învins de dragostea indiană, numită de Eliade – suprasexualitate, prin nevoia dăruirii de sine. El consideră că *Maitreyi* este situația inversată a romanului *Șarpele*, când misteriosul Andronic o inițiază pe Dorina în iubire ca un fel de religie naturală. Doar că iubirea fetei hinduse și a europeanului se cultivă prin intermediul jocurilor pasiunii: joc al privirilor, care stabilește legătura; joc al mâinilor, săvârșind numai pe jumătate un ritual erotic și deopotrivă mistic; jocul piciorului: treapta cea mai de sus a acestei experiențe, ce semnifică abandonul total și posesiunea absolută. Astfel jocul erotic, pasional, are funcția de a înălța în absolut.

Cu o observație deosebită vine Sabina Fânaru în monografia *Eliade prin Eliade*, unde găsim menționat că prin experiența iubirii totale, Maitreyi îi dezvăluie iubitului că „acest univers al fuziunii între om cosmos, spirit și materie, mit și realitate, presupune acceptarea iluziei ca temei al existenței în continuă regenerare” [93, p. 79]. Mai târziu, criticul adaugă că tot grație iubirii, Allan „ajunge la conștiința identității dintre om și zeu, căci înțelege că diferența dintre ei nu este calitativă, ci cantitativă” [ibidem, p. 81]. În așa fel, iubirea este înțeleasă ca un act purificator, prin care se pregătește a doua naștere.

O abordare inedită a romanului ne-o oferă Ruxandra Nechifor într-un studiu amplu *Erosul – „labirint”, semn și simbol în Maitreyi*. În viziunea cercetătoarei, iubita este mai mult decât iubită inițiatoare în misterul hindus, ea constituie alteritatea arhetipală: este „o oglindă, care întoarce imaginea reflectată a lui Allan. Drumul spre „centru” este posibil datorită prezenței obiectului magic, oglinda – privire. Privind-o pe Maitreyi, ca într-o oglindă, Allan își percepe imaginea propriului său eu” [143, p. 32]. Devenirea în esența androgină poate fi realizată doar printr-o condiție, specifică autoarea: „ …pentru a intra în posesia ei sau pentru a întrezări sacrul, eroul trebuie să ucidă „balaurul”, adică ceea ce este manifestare, profanul. (...) „balaurul” și „comoara” fac un tot. Pentru a ajunge la comoară (sacru), eroul trebuie să vadă dincolo de balaur. (...) Celălalt (sau, mai bine zis, ceilalți) devine oglindă (zi), în care Allan proiectează acea imagine a lui pe care o vrea reflectată acolo” [idem].

Ruxandra Nechifor nu trece cu vederea nici ce-a de-a doua femeie din pânza narativă a romanului – Jenia Isaac. Feminitatea acesteia, scrie criticul, „este resimțită ca o intruziune brutală, ca o violare a intimității lui Allan”. Însă ea aduce cu sine vindecarea rănilor sufletului și deșteptarea

fizică, ceea ce înseamnă o deșteptare, „o trezire metafizică; refacerea echilibrului, prin irumperea luminii și a vegetalului” [ibidem, p. 83].

Exegeza literară indică iubirea ca singurul mijloc de purificare și integrare a masculinului și femininului din cadrul romanului *Maitreyi*. Noi însă credem și demonstrăm în lucrarea noastră că la baza sentimentului mistic ce l-a ridicat pe protagonist până la beatitudinea cosmică, se află comunicarea celor două voci arhetipale, psihice ale personajelor: *anima*, vocea feminină interioară care l-a suprasensibilizat pe scepticul Allan și *animus*, voce masculină activată în Maitreyi care a smuls-o din fanteziile atavice. Romanul, în această interpretare, devine o comunicare cu renumita ipoteză a savantului Eliade despre camuflarea sacrului în profan. Asupra acestui aspect vom reveni mult mai detaliat în capitolul II.

Un alt roman aflat în atenția criticii literare, de-a lungul timpului, este *Nuntă în cer*. Eugenia Grosu greșește când susține că romanul acesta „este singura lucrare în care dragostea se valorizează ca fapt în sine, fără vreo raportare sau subordonare la alte realități. Ea, afirmă cercetătoarea, nu este pusă în slujba unor valori superioare cum ar fi cele de beatitudine fizică, libertate, naturalitate, autenticitate, idee, transcendent etc. și nu constituie o funcție sau un instrument auxiliar, nici ferment catalizator” [101, pp. 79-80]. Dumitru Micu [139] vine cu un contraargument clar: erosul și femeia din această lucrare conduc personajele masculine la regăsirea sensului existenței ființei. Erosul le revelează taina unității primordiale și întregirea Ființei lor. Astfel că funcția arhetipală a iubitei rămâne a fi activă și în acest roman apărut în 1938. Același critic mai observă că feminitatea profundă a indienei din *Maitreyi* este regăsită, fără complexe, și în Ileana, mireasa din *Nunta în cer*. Figura Maitreyi este întrevăzută de critic în făptura Ilenei / Lenei cu un *ce* inefabil care inspiră sentimente pure, stări de elevație. În continuare, menționează și faptul că în timpul rememorării lui Mavrodin misticul femeii sporește și mai mult, trezind o și mai mare efervescență emoțională. Ea devine aproape nepământeană, întrucât este crezută de fiecare evocator femeia născută anume pentru el, și numai pentru el. Foarte aproape de opinia lui Dumitru Micu se află și Liliana Bahnă, autoarea monografiei *Eros și Thanatos. Eseu despre Mircea Eliade*, care este de părere că „Pentru Mavrodin, Ileana este visul iubirii încarnat, de care nu se poate despărți” [7, p. 30]. Actul de reactualizare a dragostei simbolizează, în accepția cercetătoarei: „agonia lentă și lucidă a celui care a pierdut iubirea” [idem].

În timpul analizei operei lui Mircea Eliade, Sabina Fânaru se referă în câteva pagini la romanul *Nuntă în cer*, remarcând eternul feminin în persoana Ilenei. Prin dragoste, femeia încearcă să trezească în iubitul ei spiritul cavaleresc etic pentru a depăși valorile vieții biologice, psihologice și sociologice, acesta fiind „o adevărată formă de asceză, de spiritualizare a ființei” [93, p. 212].

În altă ordine de idei, Grațiela Benga, referindu-se la *Noaptea de Sânziene,* susține că „Refuzând existența fragmentară, Viziru își desfășoară viața într-o neobosită goană în căutarea unității, a Sensului” [14, p. 41]. Și numai în camera în care se refugiază găsește, parțial, acea *altă realitate*. Autoarea monografiei [14] consideră că refugiul trezește funcția arhetipală de *animus*, regăsirea alterității, pădurea întruchipând spațiul arhetipal al iubirii. Aceeași viziune critică o găsim și la Petru Ursachi. Antropologul ieșean vede în camera Sambô simbolizarea unei coborâri în sine cu intenția de refacere a existenței fragmentate și „pierderea din nou și din nou în clipa beatică și eternă” [174, p. 231]. Pentru depășirea condiției umane profane, Ștefan o aduce pe iubita sa cerească Ileana în acest pântec al balenei. Fiindcă erosul și intimitatea ocupă un loc central în *Noaptea de Sânziene,* consideră Grațiela Benga [14], ele asigură trecerea de la identitatea definită spre identitatea proiectată în univers. În același timp, criticul mai subliniază că personajele feminine din roman sunt aranjate aidoma unei plase de suport pentru ridicarea la Ființă a protagonistului. Magia demonică, ispititoare a domnișoarei Zissu, feminitatea tragică a Ioanei și *anima* ca alteritate, sugerată de imaginea heraldică a Ilenei, toate contribuie la apariția *animei* prin care se produce „renașterea” eroului. În aceeași linie mitocritică, Ion Neagoș vede în Ileana arhetipul feminității, întrucât, „poartă în sine funcția de inițiere în dragoste” [142, p. 87].

Ramona-Nicoleta Alexandru observă că femeia în *Noaptea de Sânziene* poate fi atât calea către Centru, cât și o piedică. Fiind căsătorit cu Ioana, Ștefan nu se poate uni cu Ileana, ursita adevărată. De aceea, de-a lungul romanului, protagonistul este apăsat de o vinovăție tragică pentru trădarea ursitei: „Probabil că Ileana era femeia care-mi fusese ursită. Dar eu nu eram liber. Eu mă grăbisem și luasem femeia ursită altuia. Le-am stricat viața lor și am stricat și viața Ilenei”. Și pentru că fără Ileana Ștefan nu putea ajunge la centru, fiind „un ins dezaxat”, lumea e un haos. Numai „Finalul romanului aduce o rezolvare a situației, și sugerează că perechea ideală și fericirea deplină nu poate fi realizată decât prin moarte, adică prin trecerea în altă existență” [2, p. 70]. Grațiela Benga [14] definește acest fel de complementaritate între Eros și Thanatos ca o contopire a masculinului și femininului sub semnul alterității.

Vom menționa în șirul acesta exegetic și punctul de vedere al lui Mihai Gheorghiu, care îl vede pe Ștefan Viziru prins într-un proces al mântuirii personale: „Ștefan este indisolubil de mitologia iubirii salvatoare, a divinului care se lasă întrevăzut esențial în legătura indisolubilă a dragostei. Erosul acesta mistic și misteric este deschiderea esențială către salvare, către eliberarea de istorie, de timp. Experiența lui Ștefan nu este una profană, ci una mistică, romanul trebuie să țească această poveste dificilă a unei inițieri mistice în misterul absolutului unei hierofanii” [97, p. 752]. Criticul, observăm, nu dă nicio importanță planului istoric și evenimentelor din spațiul bucureștean, ci se

axează în interpretare doar pe arhetipul erosului, ce proiectează imediat substratul ontologic arhaic al existenței lui Ștefan.

O altă particularitate a erosului eliadesc o remarcă Papahagi Marian. El afirmă că în proza lui Mircea Eliade dragostea mistică este complementară cu expresia seducției, fapt pentru care a fost și criticat aspru romancierul. „«Seducția», ca posibilitate de acțiune asupra celorlalți, continuă el, este de fapt primul pas în căutarea alterității pierdute” [153, p. 105]. Aceeași modalitate de manifestare a erosului se află și în romanul *Domnișoara Christina*. În prefața acestui roman fantastic Sorin Alexandrescu conștiinței [1] notează că scrierea se organizează în jurul conflictului real-ireal, formând astfel un dialog între cele două lumi prin hierogamii și ritualuri de inițiere. Criticul subliniază că cele două planuri ontologice sunt reprezentate prin Moarte și Viață de cele două genuri contradictorii de masculin și feminin. Deci Moartea se manifestă în personajul domnișoara Christina și agenții săi: mama și Simina, iar Viața – prin Egor și Nazarie. Sanda însă aparține alternativ celor două lumi. În altă ordine de idei, erosul, menționează Sorin Alexandrescu, „este o șansă a autodepășirii sau a depășirii condiției umane, *funcția* lui este poetică ori metafizică, interzicând orice acuză de «vulgaritate»” [1, p. VII]. Astfel că sentimentul era hotărâtor în unirea celor două condiții existențiale care prevestea uitarea.

Spre deosebire de aceste opinii, Liliana Bană propune o altă viziune. Ea percepe pe Christina ca parte a sufletului masculin Egor, astfel că în interiorul personajului se desfășoară o luptă acerbă dintre rațiune și iubire. Din această cauză demonismul reprezintă o expresie a sentimentelor și trăirilor personajelor. Mai târziu, autoarea monografiei *Eros și Thanatos. Eseu despre Mircea Eliade* va scrie: „Dar cum dragostea, în cazul său, este un lucru fundamental, inseparabil existenței umane, termenul de *demon* își pierde treptat, sensul de ființă malefică, trecând spre *daimon*, adică *destin, ursită*” [7, p. 56].

O interpretare total inedită a acestui roman fantastic o face Giovanni Maglicco [133]. Exegetul este din afara spațiului românesc. În scurtul său articol, scris în limba franceză, *Domnișoara Christina de Mircea Eliade. Les avatars vampiriques de l`anima* ajunge la concluzia că textul artistic ascunde un substrat ontologic categoric. În casa doamnei Moscu, crede hermeneutul imaginarului, se ciocnesc într-o luptă ireductibilă două lumi: una masculină și alta feminină, învingătoare ieșind puterea masculină, simbolizând totodată focul ce devorează conacul ca proiecție a naturii feminine.

Autorul mai reliefează și semnificația profundă a antroponimului Egor. În această perspectivă, Egor provine de la pronumele latin *ego*. Prin urmare, el realizează o coborâre în Sine pentru a o ucide definitiv pe Christina, realizând conexiunea cu inconștientul. Strigoiul, din punct de vedere al psihanalizei jungiene, precizează criticul, desemnează proiecția *animei*, reprezentată după asemănarea

sirenelor grecești ce omorau bărbații voinici. Iar moartea Christinei-Siminei, Giovanni Maglicco o înțelege drept un proces încheiat al individuației.

Cu o altă valoare arhetipală se manifestă seducția lui Sergiu Andronic din romanul *Șarpele.* Trăsătura misterioasă și incitantă a ființei sale îl ajută s-o cucerească pe Dorina, logodnica pământească a lui Manuilă. Drept urmare, unirea simbolică dintre aceste două personaje, crede Gheorghe Glodeanu, simbolizează refacerea condiției androgine - „reactualizează starea de fericire edenică în spațiul miraculos al insulei" [98, p. 125]. Contopirea celor doi, astfel, are ca finalitate întregirea ființei duale a personajelor, ne limpezește Ion Neagoș, întrucât „trezită din primul somn, Dorina îl *vede* și ea, «întreg, viu»" [142, p. 75]. În acest moment „e atinsă treapta sinelui și i se revelează miracolul ființării (...) al epifaniei luminii transcosmice. (...) transcenderea condiției umane, (...) o descătușare dionysiacă a forțelor vitale, o plenitudine a trăirii dobândită prin identificarea cosmică" [ibidem, pp. 66-67]. În același timp, erosul mai are o funcție majoră în roman, observă Sergiu Pavel Dan – el reprezintă o prelungire a magicului. Grație erosului transcenderea de la realitatea istorică la realitate onirică se realizează atât de firesc în romanul lui Eliade. Dragostea mai poate fi înțeleasă aici ca „o «taină» capabilă să aducă, odată cu resurecția individului, apoteotica schimbare la față a lumii", spune cercetătorul [41, p. 241]. Dana Dad [39] remarcă însă că unirea îndrăgostiților în eros mai semnifică și reconstituirea lumii după modelul cosmologic. Referindu-se la interpretarea simbolurilor sacre dată de René Guénon, ea afirmă că erosul reîntoarce manifestarea elementară la Unitate. Iar androginul din finalul romanului este adăpostit de spațiul sacru, Centrul lumii redat prin insula protejată de ape. Pe insulă, continuă autoarea, Dorina, logodnica eternă a lui Sergiu Andronic, trece probele de inițiere în cunoașterea ezoterică și transfigurarea sacră. Cea mai importantă este deci, după părerea Danei Dad, coborârea unei scări mistice ale cărei trepte semnifică etapele unei înaintări spirituale, eliberând-o astfel de vălul Mayei. Prin urmare, Eros-ul trezește dorința ancestrală și o ajută să se încadreze în realitatea onirică. Eros-ul mistic rezidă în renunțarea la ființa personală și identificarea cu celălalt, prin unirea contrariilor. În același timp, se mai menționează că romanul poate fi considerat un model al iubirii-pasiune ce prefigurează imaginea arhetipală a androginului. Cercetătoarea consideră insula, „nuditatea, somnul prin simbolistica degajată – mijloacele prin care cei doi îndrăgostiți, guvernați de Eros, transcend contingentul, contopindu-se cu această stare de beatitudine din timpurile mitice" [40, p. 14].

În *Mircea Eliade. Mitul iubirii* Ion Neagoș subliniază că întreaga creație literară eliadescă este întrepătrunsă de o foame erotică. Personajele sunt cuprinse de vraja seducției și a poftei carnale: „Christinei îi e foame de trupul lui Egor – înfierbântat de căldura dorinței corpul începe să trăiască în «ritmul necunoscut și sălbatic» al respirației erotice" [139, p. 70]. Același sentiment îl are Gavrilescu în timpul dansului țigăncii, „al cărei picior lovește cu un sunete «subpământean»" [idem] ,Vladimir

are senzația că „întreaga pădure respiră «cald, carnal»” [idem]. În cele din urmă, această foame a seducției, în viziunea criticului, simbolizează redescoperirea misterului Vieții și al propriei ființe. Criticul mai observă că voluptatea nu poate fi separată de dezgust sau de sentimentul morții, Thanatos. Ritmul erotic, odată cu spasmul, simbolic este egalată cu experimentarea morții.

Așadar, exegeza literară tratează erosul din proza lui Mircea Eliade ca pe un sentiment arhetipal ce soluționează problema dualității ființiale, oferind posibilitatea reintegrării în totalitate a masculinului și femininului. El funcționează pe fonul unui scenariu de inițiere. În acest context, felul receptării prozei lui Mircea Eliade ne convinge că, în ciuda numărului mare de cercetări asupra operei acestui erudit romancier, romanele sale rămân deschise pentru noi exegeze și noi reinterpretări. Mai ales studiul sensurilor existențiale ale operelor sale și a celor ce țin de multitudinea și de structurile morfologice ale personajelor ce ne impune să revenim la ele.

1.2. Conceptul de *unitate primordială* la Mircea Eliade

Succesul inițial al prozatorului vine în urma nevoii adolescentului miop de a se realiza ca personalitate culturală, desăvârșindu-se și ca ființă umană. Mircea Eliade intuiește de timpuriu existența lumilor posibile, transcendentale, pe care le simte foarte clar în interiorul său, găsindu-le, în adolescență, o explicație fenomenală. Accidental sau nu, în *Amintiri* prozatorul povestește momentul întâlnirii sufletului său cu *eternul feminin*, concept în jurul căruia va gravita, prin cercetările și operele sale artistice, o viață întreagă: „Cred că aveam patru sau cinci ani, când de mână cu bunelul meu, printre pantalonii și rochiile care se mișcau calm pe Strada Mare, am zărit o fetiță pe care o conducea de asemenea de mână bunicul ei. Ne-am privit amândoi adânc în ochi și când am trecut unul lângă celălalt m-am întors după ea ca s-o mai văd odată. Și ea și-a întors capul și a rămas locului. Astfel au trecut câteva clipe. Până când bunicii noștri ne-au tras mai departe. N-am știut ce s-a întâmplat cu mine. *Am simțit doar că se petrecuse ceva neobișnuit și hotărâtor. În fapt, am descoperit în acea seară că era destul să-mi amintesc imaginea Străzii Mari, pentru a aluneca într-o stare de fericire, pe care o puteam prelungi cât voiam. În următoarele luni mi-am amintit de mai multe ori pe zi această imagine, de preferință înainte de culcare. Atunci simțeam în trupul meu un fior cald, apoi încremeneam și în următoarele clipe se dizolva totul în jurul meu. Eu rămâneam într-o stare de plutire, ca purtat de un suspin ireal prelungit în infinit. În toți anii apoi imaginea fetei de pe Strada Mare a rămas ca un fel de talisman”.*

Transferurile din planul realului în cel al imaginarului, miticului și misticului chiar, vocația meditației asupra rostului existenței umane și a sensurilor ce se ascund dincolo de semnele realității o recunoaștem atât în creația sa literară, cât și cea științifică. În studiile academice *Insula lui*

Euthanasius, Aspecte ale mitului, Yoga, Nașteri mistice etc. Eliade cercetează aspectele arhaice ale riturilor unor triburi ce trăiesc într-un spațiu nemijlocit al religiei, pentru aceștia ele sunt calea aflării echilibrului spiritual, dincolo de care se întrevede omul religios, cu viziunea transcendenței în cotidian, într-un echilibru cosmic cu sine și cu lumea. Și personajele prozei sale sunt obsedate de ideea că există o *realitate* posibilă în care își vor găsi liniștea și rostul existenței, lumea reală fiind doar un labirint cu semne și simboluri și doar interpretându-le vor putea accede la un nivel superior de cunoaștere.

Sunt viziunile generale asupra existenței umane pe care Eliade și le formează ca rezultat al șederii în India. Putem spune că aici tânărului cercetător i se revelează marile secrete care, mai târziu, vor fi „hotărâtoare pentru formarea spirituală a lui Mircea Eliade". „El nu a văzut aici „exotism", susține Mircea Handoca, ci și-a dat seama de profunda unitate a culturii aborigene" [104, p. 63]. Sabina Fânaru adaugă că „Mircea Eliade a scris despre India cu inima, nu cu pixul unui reporter. Textele poartă semnele cunoștințelor sale extraordinare despre limba, spiritualitatea și civilizația indiană, ale talentului literar, și nu în ultimul rând, ale extraordinarei sale imaginații senzoriale" [93, p. 193].

Această țară departe de civilizație simbolizează pentru viitorul savant „apa vie" a sufletului său, cât și pentru opera sa, de mai târziu. Cultura orientală schimbă din rădăcină viziunile spirituale ale studentului, oferindu-i o lecție decisivă privind autocunoașterea sinelui, stimulând în el și o permanentă mișcare de reînnoire și devenire interioară. În *India* găsim reflecțiile viitorului savant despre influența culturii hinduse asupra eului propriu: „Sunt zile când îmi simt creierul, inima, trupul întreg ca o uzină stranie, în care se adună substanțe vrăjmașe, culese din văzduh, din arbori, din cărți – substanțe care sunt necontenit prefăcute, asimilate. Este un sentiment exilarant, toată această asimilare, toată această alchimie pe care o ghicesc în carnea și creierul meu. [...] Parcă aș avea mii de guri și mii de brațe, care culeg totul, mestecă totul – și transformă toate aceste substanțe, streine mie, într-un sânge și inteligență, care sunt ale mele" [57, p. 320].

Meditațiile asupra modelului absolut al existenței umane, în special, asupra principiului fundamental arhaic *parte – tot* sau „cosmoid" perfect se reflectă și asupra obiectivului principal al scrierilor sale, și anume: „modificarea conștiinței occidentale moderne prin cunoașterea, înțelegerea și asimilarea spiritului «oriental», «exotic» și «arhaic»", afirmă Adrian Marino [135, p. 302]. Prin urmare, inițierea lui Mircea Eliade în Marele Tot și realitatea absolută trage după sine „o întreagă schimbare de optică și de mentalitate" [ibidem, p. 303] a viitorului cercetător al religiilor. Moment observat foarte clar în corespondența sa cu Petru Comarnescu: „Privind în urmă, de la cel dintâi contact cu metafizica, 1923, până acum, luând în seamă situația mea oarecum privilegiată de a fi interesat de istoria religiilor și de știință – cred că foarte puțini vor înțelege de ce am dreptul să spun

că Europa spirituală e, în majoritate, o ceată de colecționari sau de submediocri, neștiind ce vor și ignorând complet principiile cunoașterii" [48, p. 156]. Important este să menționăm că tânărul hermeneut caută cu insistență să dezvăluie Occidentului marea bucurie a celui care a cunoscut liniștea odată cu revenirea la modelul de existență arhetipal. Este vorba despre regăsirea Sinelui (*âtman*), care nu poate fi cunoscut din studii teoretice, oricât de aprofundate n-ar fi ele, căci el, Sinele, „nu este obiect de venerație ca zeii, ci un obiect al cunoașterii. (...) Pe acesta trebuie să-l cercetezi, pe acesta trebuie să-l cauți, să-l cunoști". „Sinele, într-adevăr, trebuie să-l vezi, trebuie să-l auzi, trebuie să-l înțelegi, asupra lui trebuie să meditezi" [44, p. 26], se afirmă în *Filosofia Upanișadelor*. Tânărul Eliade speră să extindă spiritualitatea hindusă asupra Occidentului, fiind convins că „Universurile valorilor spirituale arhaice vor îmbogăți lumea occidentală altfel decât prin contribuții de vocabular (*mana, tabu, totem* etc.) sau prin istoria structurilor sociale" [50, p. 86]. Întrucât savantul explică limpede în alt studiu că „Demersul istoricului religiilor e departe de a fi identic cu cel al psihologului, lingvistului ori sociologului; el nu este identic nici măcar cu cel al teologului. Cercetarea întreprinsă de istoricul religiilor se deosebește (…) prin faptul că cel dintâi se ocupă numai de simbolurile *religioase…*" [67, p. 183]. Astfel, europeanul se reîntoarce în lumea modernă în „întregime hindus", botezat în credința că omul are ieșire din timpul și spațiul sacru prin „capacitatea de a sanctifica viața prin unificarea contrariilor" [62, p. 60]. În același timp, Mircea Eliade mărturisește că are misiunea să aprofundeze teoria omului neolitic și să mântuiască neamul prin cultură: „...n-am rămas în India (pur și simplu pentru că acel absolut de care vorbeau gazetarii bucureșteni din 1933-1940 devenise desuet – mai precis trăit și identificat cu infinitele experiențe pe care ni le pregătea istoria și le cerea acel Zeitgeist pe care (...) îl presimțisem încă din 1940... (...) Cred că am dreptate. Condamnați să descifrăm misterele și să descoperim drumul către mântuire prin cultură, adică prin carte (nu prin tradițiile orale, transmise inițiatic de la maestru la discipol), nu avem nimic mai bun de făcut decât să adâncim dialectica misterioasei *coincidentia oppositorum*, care ne îngăduie nu numai să descoperim sacrul camuflat în profan, dar și să resacralizăm creator momentul istoric, adică să-l transfigurăm, acordându-i o dimensiune (au o intenție) transcedentală" [102, p. 22].

Scopul cercetării noastre fiind altul, nu ne vom opri prea mult să explorăm acest aspect al problemei. Ținem doar să anunțăm alte influențe importante care l-au ajutat să definească științific arhetipul unității primordiale, androginul și să facă din el obiectul intuițiilor sale artistice. Conceptul își trage rădăcinile anume din cultura orientală. Filozofia hindusă susține că viața pământească e multiformă, plină de iluzii, iar pentru a ieși din forma ei de „non-esse" e important să se înțeleagă că lumea aceasta e proiectarea unei „magii" divine și să tindă spre realitatea absolută, unde „Unul este egal cu sine, imobil, autonom, fără «existență», fără devenire" [57, p. 69]. Un alt important punct de referință asupra teoriei unității primordiale a lui Mircea Eliade l-a avut intuiția lui Heraclit, care a

intuit posibilitatea stabilității și permanenței în această lume. „Toate lucrurile vin din Unul și Unul se naște din toate" [70, p. 51], susține gânditorul arhaic. Mai târziu, filozoful român interiorizează modelul etern platonic, în special ideea că ființa umană se află între două lumi, „purtând în suflet dorul de veșnicie și grație Erosului va reveni la lumea Ideilor" [156, p. 121]. Teză pe care o va prezenta, mai târziu, în altă lumină științifică. Mircea Eliade preia conceptul religios și platonic de androgin și-l transformă într-un mit aparte al ființei totale. Astfel încât unitatea, pentru el, reprezintă „«Absolutul» ca rezultat al depășirii contrariilor și polarităților" [76, p. 262]. În același timp, Mircea Eliade meditează asupra metafizicii lui Plotin [157], care a completat viziunea platonică prin teza că intermitența umană este generată de existența în planul lumii materiale și doar întorcându-se spre sine și purificându-se, omul va reveni la sentimentul Totalității, la eternul descompus în triada Unul, Nous și Psyhe, în care Unul este absolutul ce nu poate fi definit, Nous – inteligența, iar Psyhe este sufletul ce caută să se reunească cu Unul și Nous.

Inversiunea mitului lui Orfeu și Euridice „reprezintă credința personajelor sale masculine, care știu că Marea lor Zeiță îi va scoate din Infern" [114, p. 71]. Poezia și cântecul simbolizează starea paradisiacă ce are misiunea să orienteze sufletul spre o întoarcere la origini."... Vroia să-i transforme, obținând această mutație a omului, fără de care omul e ursit la autodistrugere" [63, p. 31], spune Mircea Eliade cu referire la personajul său feminin, Leana. Asemănătoare „a fost și experiența tânărului Eliade aflat în India" [114, p. 72]. Datorită lui Maitreyi, el este inițiat în ritul treptelor de cunoaștere până când uită de vechiul său eu și devine, după cum scrie el în mărturisirile sale sincere, „însuși Zagreus-Dionysos" [85, p. 130].

Ținem să menționăm că încercările tânărului Eliade de formare a propriei definiții a unității primordiale pornesc atât de la meditațiile marilor gânditori, cât și din „sentimentul că religia autentică este de fapt una, că până și propria-i viață nu este decât o manifestare a acestui fenomen mai larg, care este în fond atemporal. Această încredere în omogenitatea realului, în trecut și în prezent, i-a permis lui Eliade să adune, dintr-o varietate de surse independente, idei, concepte și impresii, bazate în principal pe discuții secundare, și să le prezinte ca indicând toate, *mutatis mutandis*, în aceeași direcție" [106, p. 99]. Astfel, arhetipul ființei totale, androginul, nu rămâne la nivel de mit sau istorie mitică, ci își „prelungește existența în totalitatea manifestărilor creatoare ale umanității, inclusiv moderne" [135, p. 374], afirmă Adrian Marino în *Hermeneutica lui Mircea Eliade.*

Mircea Eliade abordează pentru prima dată tema androginiei, ca ipoteză a contopirii masculinului cu femininul într-un singur trup și suflet, în martie 1938 într-un scurt eseu intitulat *Alegorie sau „limbaj secret"*?. Conceptul este văzut de tânărul cercetător ca un „ideal al tuturor tradițiilor metafizice și religioase", teorie bazată pe un fragment din cartea *Zoharului*. Însă această primă încercare a hermeneutului, zice Moshe Idel, „n-a fost recunoscută de specialiști" [106, p. 80]

din cauză că autorul eseului nu a reflectat o analiză plauzibilă a gândirii zoharice, afirmând că „potrivit *Zoharului,* căsătoria este descrisă ca o întoarcere la starea adamică, deci la androginie" [idem]. O altă încercare de tratare a dualității referitoare la zei și la oameni urmează în 1940. În *Universul literar* publică un scurt articol intitulat *În căutarea lui Adam,* referindu-se la teme conexe cum ar fi *Adam și Eva*, *Adam și Golgota* și androginul din nuvela lui Balzac *Séraphita.* În 1942 Mircea Eliade adună aceste serii de articole într-o broșură intitulată *Mitul reintegrării*. Titlul, susține Moshe Idel, „nu reprezintă decât o parte din eseuri, dar dă impresia că există o temă principală, unificatoare, a cărții" [ibidem, p. 81]. Însă totul se limpezește după o lectură completă a eseurilor, în urma căreia apare clar interdependența tematică între sacru-profan și androginie, care, într-un final, formează mitul complex al perfecțiunii primordiale.

Progresul teoretizant al lui Mircea Eliade în teza dualitate-unitate primordială se face simțit la conferința Eranos de la Ascona, în Elveția, în 1958. Aici el se prezintă cu tema *La concidentia oppositorum et la mystère de la totalité*, comuncare pe care o publică în limba franceză, tot în același an. Eliade „a adăugat și a eliminat material din versiunile anterioare, a schimbat titlurile variantelor" [ibidem, p. 90], însă punctele de vedere pe această temă nu s-au modificat esențial. Moshe Idel afirmă că Mircea Eliade, a comis în cadrul acestui studiu erori grave de comparație, fiindcă „s-a confruntat aici cu aparența de similitudine între două mituri care au sensuri total diferite în cele două contexte în care apar" [idem]: mitul iudaismului biblic și mitul platonic.

În studiul său reprezentativ și fundamental *Mitul reintegrării,* autorul urmărește istoria devenirii conceptului de androgin. El acordă o importanță deosebită Marei Zeițe – divinitatea „Totului", creatoarea Cosmosului și a vieții. În ea se armonizează cele două planuri: psihic și cosmic și tot în ea se contopesc toate contrariile: moartea și viața, binele și răul, sacrul și profanul, beatitudinea și durerea etc. Această valoare metafizică a Marei Zeițe se proiectează și asupra femeii din textul mitic sau ritualic. Amintind de ea, reprezentanții ocultismului „se referă la principiul cosmologic manifestat în ea", [52, p. 382] explică Mircea Eliade. În *Erotica mistică în Bengal. Studii de indianistică* savantul mai amintește că „femeia prezentă prin evocarea ei mentală – e catalizatorul unirii dintre sufletul omului și sufletul lui Krishna. (…) Femeia se poate sacrifica pe sine mai lesne decât bărbatul. De aceea feminitatea trebuie făcută stăpână în suflet. Orice urmă de egoism, de dorință limitată trebuie smulsă" [53, p. 120].

Astfel se înțelege că acest principiu feminin ascunde în sine „taina" divinității pe care o dezvăluie doar fiind în unitate cu cel „ales", „pus de o parte" pentru ea. Prin urmare, prin unirea mistică dintre bărbat și femeie, sufletul se desăvârșește, se împlinește pe sine, „redevenind la arhetip, redevenind la Adam-Eva de la începutul timpurilor, omul de dinainte de păcat..." [49, p. 386]. Nunta oamenilor, care este o imitație a unirii dintre zei, semnifică și nunta Cerului cu Pământul în Cosmos.

Ca și în modelul cosmologic, cuplul face schimb de însușiri, fiind proiectați *unul* în *celălalt*: „bărbatul capătă «calități» feminine: grație, supunere, devotament etc. Iar femeia care iubește se îmbogățește cu virtuți masculine: spirit de inițiativă, dorință de a proteja, de a domina, de a conduce etc." [ibidem, p. 387]. Prin urmare, androginia, subliniază Mircea Eliade, este o stare paradisiacă, existența reală, autonomă și bogată în beatitudini, a lui Adam, a omului primordial, orice nume ar purta acesta" [ibidem, 386]. Într-un final, androginul nu mai face parte din realitatea istorică, ci este aruncat într-un spațiu și timp mitico-arhetipal. Vom menționa aici opinia filosofului Ionel Bușe [24], care afirmă că, deși Mircea Eliade nu accede în explicarea bisexualității divinității în întreaga sa istorie a spiritului uman la termenii jungieni de *animus* și *anima* decât doar uneori, când cercetează mitul androginului în sens analogic, subliniem că ambii savanți se referă la aceeași nostalgie a originilor, doar folosind termeni din registre diferite ale științei. Dacă Eliade soluționează problema dualității prin aplicarea modelelor imaginarului colectiv al popoarelor, Jung apelează nemijlocit la structura cadrului psihic. Deși Bușe este de părere că Jung a fost mai mult influențat de Eliade în explicarea conceptului de totalitate a Sinelui. La acea dată când Eliade a scris prima lucrare consacrată mitului androginului *Polaritatea divină*, el încă nu cunoștea studiile psihanalistului. În schimb, Jung a folosit ulterior în *Die Psyhologie des Ubertragung* termenii de *coincidentia oppositorum, complexio oppositorum*. „Apropiera lui Mircea Eliade de Jung s-a realizat mai cu seamă datorită interesului psihanalistului pentru istoria religiilor și alchimie" [24, p. 102], menționează filosoful. În cele din urmă, credem noi, analiza traiectului deveniri în totalitate a personajelor eliadești are nevoie de o abordare a operei științifice a istoricului religiilor, dar și a psihanalistului. Lumea Nouă, utopică din cadrul prozei lui Eliade se configurează într-un context cu regăsirea de Sine. Sacrul este o trăire proprie lăuntrică, înțeleasă ca o metamorfoză în urma confruntării cu puterile inconștientului.

Un alt moment important în problematica unității primordiale reprezintă distincția pe care o face istoricul religiilor între termenul de androgin și hermafrodit. Deși C. G. Jung optează și el în explicațiile sale despre hermafrodit pentru o definiție foarte apropiată de cea a lui Eliade: „mai degrabă (...) niște evoluții interioare, semne ale unui progres spiritual, decât simbolul unei forme de comportament" [118, p. 75], Mircea Eliade insistă în *Încercarea labirintului* asupra termenului de androgin, afirmând că hermafroditul este „un efort deznădăjduit pentru a săvârși totalitatea. Dar nu e contopirea, nu e unitatea" [62, p. 31]. Să notăm că, dacă până la personalizarea conceptului, hermeneutul balansa de la o teorie la alta, acum, în 1942, contopirea masculinului și femininului într-un tot întreg nu mai este altceva decât unica modalitate de integrare a ființei umane în ființa cosmică. Prin urmare, acest arhetip va reprezenta coloana viziunii sale de mai departe.

Mai semnalăm că androginul, în accepția lui Mircea Eliade, pe lângă faptul că reprezintă o formulă de existență, el indică și un timp mitic, primordial despre care omul modern a uitat. Drumul

spre Centru este însă anevoios, întrucât „conștiința civilizată s-a separat de instinctele sale primare”, zice Jung, iar personajul eliadesc nu-și mai amintește adevărul despre condiția sa arhetipală, despre unitatea primordială. „Omul, explică Mircea Eliade, se simte sfâșiat și despărțit. Îi este greu să-și dea permanent seama cu exactitate de natura acestei separări, căci uneori se simte despărțit de „ceva” puternic, total diferit de el însuși” [67, p. 115]. Și doar starea de *anamnesis* emite amintiri fragmentate despre calea spre Centru. Altfel spus, *anamnesia*, în cazul personajului masculin a lui Eliade, este un instrument de cunoaștere, „eul conștient este literalmente invadat, preluat de arhetipurile active la nivelul Sinelui profund” [141, p. 15]. Prin urmare, o nouă cunoaștere revelează tainele sufletului, în care găsește Sinele, sau cum îl mai numește Jung, psihicul arhetipal – „acest imens rezervor «adormit»” [idem]. Suferința omului se datorează „ignorării propriului său «centru» arhetipal” [52, p. 129], explică Mircea Eliade. Salvarea se găsește în putința omului de a-și „*aminti* sau *recunoaște*” adevărul care alcătuiește centrul ființei sale. El nu va putea atinge starea de libertate „până ce nu-și va găsi / descoperi în sine realitatea absolută (*âtman*)” [ibidem, p.130].

În opera literară a lui Eliade, nostalgia originilor este în strânsă conexiune cu o altă intuiție fundamentală orientală: realitatea istorică nu e decât *Maya*. Eternitatea se oglindește numai în femeia cosmică. Identificându-se cu ea, bărbații din prozele eliadești vor fi cuprinși de vraja iubirii mistice. Datorită acesteia, afirmă Nae Ionescu „Eros este aici dorul nesfârșit al sufletului către contemplarea lumii preexistente a ideilor. Și tot așa iubirea sexuală, care leagă pe bărbat de femeie, este tendința de a se uni a celor două părți ale «omului» - idee, sub raportul sexual, e nedeterminat. (…) iubirea este forma care tinde tocmai la refacerea unității vecinice… ” [108, p. 83]. Mircea Eliade menționează în *Drumul spre Centru* că „*regenerarea*” sau întoarcerea la etapa arhetipală, unde conștientul este indisociabil de inconștientul colectiv, se realizează doar prin eros. Savantul mai explică că erosul armonizează ființa umană cu mediul cosmic, favorizând astfel „a doua naștere”. Astfel, atât „erosul, cât și eroticul nu are nimic impur, nimic păcătos și obscur în sine. Din contra, el ilustrează unirea cu divinitatea printr-un simbol sexual, ceea ce dovedește nimic altceva decât *realismul* mentalității celui ce a recurs la acest ritual mistic” [52, p. 50]. În acest moment al desăvârșirii, de regăsire de Sine, vârsta se anulează, tinerețea și bătrânețea se armonizează – te eliberează de drama existențială a omului, pentru că „ai rămas tu însuți, fără bătrânețe și fără de moarte” [ibidem, p. 56]. În consecință, prin distrugerea tuturor structurilor anterioare: „*alesul* devine un *altul*” [53, p. 109], are loc unirea sufletului cu sufletul universal.

În concluzie, observăm că problema filosofică fundamentală a operei științifice, dar și a celei literare este de a găsi paradigma care unește ceea ce a fost despărțit la origini. Modelul primordial al hierogamiei Cer-Pământ reprezintă absolutul pe care omul îl poate obține prin ridicarea treptelor cunoașterii și sensibilității umane până la desăvârșirea spirituală. De aici putem constata că arhetipul

animus-anima este elementul-cheie al perfecțiunii, așa cum *hieros gamos*-ul cosmogonic stabilește modelul oricărei creații, lumea fiind produsul unirii între un zeu și o zeiță. Complementaritatea între cer (simbolizând masculinul) și pământ (principiul feminin) oferă paradisul, eternitatea, beatitudinea. De aceea Mircea Eliade creează personaje puse într-o neîncetată căutare a iubirii adevărate, ce i-ar scoate din sine, proiectându-i în persoana iubită. Sau, cum explică savantul, personaje masculine se vor identifica cu femeia iubită, astfel anihilându-i individualitatea. Protagoniștii se vor putea iniția într-un ritual secret, mistic, eliberându-se ulterior de condiția profană odată cu înțelegerea că realitatea empirică nu este altceva decât o mare iluzie ce împiedică spiritul individual și spiritul universal să se reintegreze într-un Tot primordial.

1.3. Din istoricul problemei *animus-anima*

De-a lungul istoriei umane erosul a fost interpretat din diferite unghiuri de vedere: psihologic, filosofic, religios, naturalist etc. Însă unica valență simbolică rămâne neschimbată: iubirea ca stare de grație a transcenderii. În acest paragraf vom schița traseul conceptului fundamental de dualitate-unitate impus de acesta și mijlocul de redobândire și contopire cu Marele Tot. Vom încerca, de asemenea, să surprindem momentele mai importante ce explică originea arhetipului jungian *animus-anima*.

Începând cu Platon, filosofii țin să ne dea o imagine reprezentativ-simbolică a androginului prin care să accedem la profunzimile structurii ființei primordiale. Platon [155], spre exemplu, și-l închipuie alcătuit din două jumătăți, bărbat și femeie, cu o înfățișare rotundă, spatele și coastele de cerc, cu patru mâini și tot atâtea picioare. Însă odată ce Zeus îi desparte, oamenii devin neputincioși, de aceea „fiecare jumătate dorea să se alipească celeilalte jumătăți” [155, p. 38]. Cel care alunga poeții din Statul său ideal mai afirmă, tot în această carte, că iubirea este cea care reunește frânturile vechii naturi, reorganizând ființa umană într-un androgin, astfel punând capăt tuturor nefericirilor omenești. Filosoful explică atracția contrariilor prin dorul tânguitor al acelor două ființe primordiale înjumătățite. Contopirea sexului feminin, pruncul Soarelui, și cu cel masculin, pruncul Pământului, simbolizează nemurirea. Prin urmare, dragostea reprezintă unicul drum de la ființă spre esența ei. Deși acest lucru se petrece într-o ființă efemeră, erosul este un fenomen divin și are drept finalitate nașterea și procrearea întru frumos: „Întovărășirea bărbatului cu femeia nu-i decât procreația; și lucrul este de ordin divin (...) căci deși se petrece-ntr-o ființă muritoare, conține nemiurirea, adică zămislirea și nașterea. Așa ceva nu are loc în ceea ce-i lipsit de armonie, și urâtul nu se armonizează deloc cu divinul” [ibidem, p. 62]. Sunt două tipuri de eros, susține filosoful grec, insuflate de două Afrodite diferite: una Obștească și alta Cerească. Însă adevărata dragoste reprezintă Erosul Ceresc,

fiindcă anume el deschide sufletul omului spre o înălțare și „impune o mare râvnă pentru dobândirea virtuții, atât celui care iubește, cât și celui iubit” [ibidem, p. 25].

Experiența mistică a eternului feminin, dătător de dragoste, o dezvoltă mai târziu filosoful umanist renascentist Giordano Bruno. Filosoful italian afirmă că cel care urcă nivelurile cunoașterii, se vede transformat în regină, în Diana, în obiectul căutării sale, „căci iubirea *transformă și preface în lucru iubit*”. Bruno face o trimitere la un ritual ascuns de trecere de la o condiție existențială la alta, simbolizat de imaginea devorării, a dezmembrării: „astfel i se sfârșește viața în lumea nebună, senzuală, oarbă și fantastică și începe, intelectual, să trăiască o viață dumnezeiască și să se îmbete cu nectar” [22, p. 101].

Foarte aproape de viziunea platoniciană a unei ființe fabuloase este androginul și la Bereshit Rabbā, convins că „la facere, Adam și Eva stăteau spate în spate, lipiți de umeri: atunci Dumnezeu i-a despărțit printr-o lovitură de secure. Alții sunt de părere că primul om (Adam) era bărbat pe partea dreaptă și femeie pe stânga; dar Dumnezeu l-a tăiat în două jumătăți” [67, p. 97]. De atunci, bărbatul și femeia sunt într-o căutare continuă a jumătății pierdute, ca prin împerechere să revină la unitatea cosmică dintâi. Naasenii, menționează Mircea Eliade în *Mefistofel și androginul*, sunt încredințați în șansa de revenire la starea adamică, întrucât omenirea se trage de la spiritul primordial *arhénothélys*, bărbat-femeie, adică de la Adam, care reprezintă un omul celest, un spirit primordial, ce se găsește în fiecare din noi, doar că trebuie să recunoști „această androginie în sine însuși” [idem]. De altfel, idee regăsită și în scrierile filosofice ale lui Jakob Böhme. Teologul din secolul a XVII-lea menționează că de la început omul poseda integritatea și proeminența. Doar că unitatea armonioasă este destrămată prin separarea principiilor masculine de cele feminine, care din acel moment nu vor face decât să lupte și să se contrazică. Adam împărțit în două jumătăți, își pierde tovarășa cerească. „*Limbus* a rămas în el, *matrix* a fost întrupată în Eva” [123, p. 230]. Prin urmare, omul arhaic a pierdut unitatea dintre ideal și real, ființa lui cerească, tovarășa lui eternă l-a părăsit și s-a refugiat în Înțelepciunea divină. Unica cale spre plenitudine se regăsește în „eternul feminin prin trăsăturile fecioarei eterne, (…) tovarășa sa cerească”: „Pentru a zămisli, el va avea nevoie de ajutorul ei. El trebuie *să imagineze în ea*, să o împlinească în sine și astfel să se unească cu ea. Însă fecioara eternă spre care se îndreaptă Adam pentru a o împlini și a o întrupa nu este decât imaginea (*Vorbild*) lui Adam în spiritul lui Dumnezeu …” [ibidem, p. 229]. În aceeași ordine de idei, filosoful Scottus Eriugena consideră că divizarea sexelor face parte dintr-un proces cosmic. Separarea substanțelor a început în Dumnezeu și a continuat până în ființa umană. De aceea, contopirea în Tot și în Unu se va realiza doar după ce principiile opuse de masculin și feminin se vor reuni pe toate planurile ființei, inclusiv și în Dumnezeu [67, p. 96].

O altă perspectivă asupra problemei enunțate este cea mitologică. Potrivit tradiției transmise de Hesiod, Terra a dat naștere singură Cerului înstelat, de unde și provine teoria dualismului religios ce susține că „modelul primordial al hierogamiei Cer-Pământ" reprezintă, după cum menționează Mircea Eliade, „modelul oricărei creații – unirea dintre un zeu și o zeiță" [67, p. 101]. În studiul *Mefistofel și Androginul* istoricul religiilor invocă și ipoteza naasenilor, potrivit cărora redobândirea paradisului se realizează prin nașterea lui Cristos din fecioara Maria, înzestrată cu darul eternului feminin. Așadar, în *Evanghelie*, problema androginiei se soluționează prin unificare în Împărăția lui Dumnezeu prin mijlocirea lui Hristos. Reintegrarea în unitate poate fi identificată în mai multe pasaje. Spre exemplu, în *Noul Testament, Ioan 17, 11; 20-23; I Corinteni 12,27, Romani 12, 4-5,* mesajele cărora se întrepătrund cu ideea din Galateni 3:28: „Nu mai este nici Iudeu, nici Grec; nu mai este nici rob, nici slobod; nu mai este nici parte bărbătească, nici parte femeiască, fiindcă toți sunteți una în Hristos Isus". Unirea celor doi o găsim și în *Evanghelia după Filip*, cu mesajul reînvierii spirituale: „Hristos a venit să restabilească ce a fost astfel «despărțit» la început și să unească din nou pe cei doi. Cei care au murit pentru că au fost despărțiți vor fi înviați din el printr-o unire". În epistola a II-a a lui Clement, provenită, crede savantul Mircea Eliade, din *Evanghelia după egipteni*, găsim răspuns la problema unificării dualității: „Când Salomeea a întrebat când vor fi cunoscute lucrurile despre care el vorbea, Domnul a spus: «Când veți călca în picioare veșmintele rușinii și când cei doi vor deveni unul și când bărbatul și femeia nu vor fi nici bărbat, nici femeie»" [ibidem, p. 97].

În aceeași ordine de idei, Aristotel pornește de la teoria lui Platon că „trupul e numai un instrument, în vreme ce iubirea, chiar aceea cu finalitate sexuală, ține de puterile sufletului" [37, p. 30]. În viziunea sa erosul are o valoare metafizică și joacă rolul de punte ce leagă cele două entități diferite ale ființei, pe care gânditorii vechi chinezi le explică astfel: „trupul omului reprezintă *yang*-ul, iar sufletul – *yin*-ul" [124, p. 26]. Aceeași notă interpretativă o dă și Aristotel. El este convins că sufletul și trupul vorbesc două limbi diferite, *inaudibile* una alteia. Filosoful delimitează trupul de suflet și semnalează că sufletul este *pneuma*, o substanță-spirit „din care sunt făcute stelele și îndeplinește funcția de prim instrument (*proton organon*) al sufletului în relația-i cu trupul. (…) Fără această pneumă astrală, sufletul și trupul ar fi complet inconștiente unul față de altul…" [37, p. 31]. Însă datorită simțului interior, numit de Aristotel *phantasma*, capabil să le audă și să le înțeleagă pe amândouă, trupul și sufletul pot trăi într-o unitate. În același timp, important este să menționăm că dialogul părților componente ale ființei umane are loc și prin cele cinci simțuri ale trupului care sunt perceptibile și de suflet: „trupul îi deschide sufletului o fereastră înspre lume prin cele cinci organe de simț, ale căror mesaje sosesc la același dispozitiv cardiac care se ocupă acum de codificarea lor, spre a le face comprehensibile" [idem]. Prin urmare, considerăm că armonizarea celor două lumi diferite are

loc în clipa de grație a erosului, când trupul transmite sufletului plăcerile carnale, iar sufletul, respectiv, în momentul de beatitudine se identifică cu corpul, formând un tot întreg.

Nu putem trece cu vederea culegerile de maxime, scurte parabole pe tema dialecticii unității umane și formarea „omului superior”, toate adunate în *Analecte* a lui Confucius. În această carte gânditorul meditează asupra înțeleptului ce posedă cunoașterea de la naștere și tinde spre atingerea „Virtuții supreme a Omenirii” [33, p. 148]. O trăsătură definitorie a acestei forme de existență o reprezintă „fluxul neîntrerupt al vieții permanente armonizate prin schimbarea alternativă de *yin-yang*, dar și continuitatea virtuților înfăptuite prin acțiuni ritmice, ritualizate” [ibidem, p. 165]. Autorul echivalează binomul antinomic *yin* (feminin) și *yang* (masculin) cu cele de *wu* (non-existență) și *you* (existență), întrucât ele stau la baza funcționării dinamice a omului superior. *Yin,* explică filosoful, înseamnă a se bizui pe cineva, iar *yang* – a crește pe cineva, a educa. În alt studiu *yin* simbolizează „loc întunecos, pantă (deal) nordică, mâl sudic și indică elementul nopții, identificat prin următoarele trăsături: trist, sobru, pasiv, feminin, introvertit”, iar *yang*-ul se traduce prin „loc însorit, pantă (deal) sudic, mâl nordic, strălucire solară” [124, p. 26], este văzut ca un element al zilei și semnifică fericire, virilitate, strălucire, masculin, extrovertit. Sunt principii opuse, primordiale, dar totodată complimentare ce compun universul. Ladea [124] mai notează că în natură nu există stare pură de *yin* sau *yang*, deși se consideră a fi adversari ce tind să pună stăpânire unul pe altul. *Yang*-ul se evaluează pe dimensiuni temporale și aparține Cerului, tinde să se îndepărteze de spațiile înguste prin căutarea libertății, pe când *yin*-ul alege repausul, pământul.

Vom rămâne în spațiul oriental și pentru a elucida poziția filosofică hindusă cu privire la fericirea Absolută, luând drept suport informativ alt studiu al lui Mircea Eliade – *Erotica mistică în Bengal. Studii de indianistică*, dar și *Filosofia Upanișadelor* de Paul Deussen. În *Vede,* spune autorul din urmă, este scris că dualitatea a apărut după ce *Brahman*, „forța care stă în fața noastră întrupată în toate făpturile (...) această forță veșnică, nesfârșită” [44, p. 49] a creat lumea și a intrat în ea ca suflet. Astfel că în viziunea lui Paul Deussen [44] în cosmogonia brahmană lumea este o proiecție a lui, de aceea în *Upanișade* Brahma e înlocuit cu Atman-ul individualizat, care-l găsim în fiecare din noi, ca esență lăuntrică. Însă acest Atman este guvernat de *Maya,* din care cauză el nu poate ajunge la fericirea Supremă. În opoziție stă Atman-ul universal care poate absorbi ființa umană în Marele Tot prin intermediul cunoașterii suprasensibile și printr-o concentrare spirituală orânduită de un ritual. Mircea Eliade explorează pe larg una din practicile de contopire a sufletului uman cu Atman-ul universal sau Brahman. Erosul reprezentând o cale a mântuirii, riturile erotice, afirmă el, au singur țel: „unirea sufletului individual cu sufletul universal” [53, p. 109]. *Anandā* (fericirea) se obține prin distrugerea vieții mentale, blocarea fluviului conștiinței prin meditația unui singur obiect, asupra unei iubiri fără egoism (*prema*), o iubire mistică, care nu poate fi realizată decât prin tovărășia unei femei,

una străină (fecioară sau soția altuia), specifică istoricul religiilor. Actul ceremonial prevede schimbarea *instinctului sexual* într-un *ritual.* Suprasensibilitatea slujește aici la „renunțarea completă la individualism, pierdere în celălalt, în Amantul ceresc, *Krishna*. Pentru a obține această supremă depersonalizare e nevoie să se transforme el însuși în *Radha*, în iubita pământeană a zeului. Trebuie să treacă prin purgatoriul durerii acesteia ca să ajungă în beatitudinea finală, pierderea sufletului lui în *Krishna*" [ibidem, p. 120]. Julius Evola, în *Metafizica sexului,* menționează aceeași funcție ontologică a erosului. Antropologul este de părere că acest sentiment slujește la o depășire a consecințelor căderii în păcat, fiindcă prin el omul reușește să evadeze din lumea limitativă a dualității, „prin urmare restabilește starea primordială prin contopirea în «altul»" [88, p. 89].

Problematica androginiei deschide perspective interesante și prin abordarea ei în sculptură. În articolul *Mircea Eliade și universul* Ștefan Dorondel [46] prezintă descoperirea arheologilor, statuete și picturi datate încă din perioada istorică neolitică. Arhetipul *animus-anima* simboliza forță cosmică, redată, în special, în picturile parietale, remarcă Leroy-Gourhan, unde se găseau elemente masculine și elemente feminine. Pe o statuetă ce aparține culturii Precriş, faza II, databilă mil. VI, descoperită de I. Paul la Ocna Sibiului, găsim sculptată o pereche îmbrățișată. Aceleași combinații mai sunt identificate în Orientul preistoric, în Ain Sakhri (Palestina), în Anatolia. În alte cazuri, statuetele redau mesajul unei hierogamii simbolice, fiind un model al reprezentării structurii și funcționării Cosmosului, așa cum este statueta din argilă de la Boylos. Pe ea identificăm atât atribute feminine, cât și masculine: regina de albine ca simbol al Zeiței Mame pe un cap de taur [46, pp. 50-51] cu semnificația de virilitate și forță masculină. În articolul Irinei Nicolae [144] *Semnificația grupurilor din plastica neolitică. Unele considerații* aflăm că la Sultana, România a fost descoperit un vas de cult, pe care sunt pictate două chipuri bine individualizate, separate dar unite prin îmbrățișări, formând o „familie divină". Bărbatul este plasat în dreapta și are capul mai înalt ca al femeii. Același cuplu divin este reprezentat și în statueta de la Gulmenița, România. Bărbatul din stânga și femeia din dreapta sunt unite de la brâu în jos într-un oval ce simbolizează oul. Motivul androginului a fost identificat și în statueta bicefală descoperită la Rast (cultura Vinca-Turdaş) și în Mesopotamia, la Assur. Cea din urmă reprezintă divinitatea Ansar imaginată cu două capete, patru ochi și patru urechi. Constatăm, astfel, că și aici sunt aceleași reprezentări androgine și figuri ce trimit la starea primordială a ființei.

Cea mai impresionantă ficțiune a ființei bărbat-femeie din literatură o găsim în romanul fantastic al lui Balzac *Séraphita,* care are ca final contopirea contrariilor *animus-anima* într-un om perfect – Séraphitus-Séraphita. Androginul lui Balzac trăiește numai pentru a se purifica și a se iubi. Personajul e dotat cu abilități mintale supranaturale, iar „viața lor spirituală este în întregime îndreptată spre cer". Mircea Eliade notează că Seraphitus – Seraphita nu poate părăsi lumea acesta

până nu va cunoaște iubirea. Romanul respectiv, este considerat de savant, „ultima mare creație literară europeană care are drept motiv central mitul androginului” [67, p. 92]. De-a lungul istoriei au fost și alte încercări, dar nereușite, din cauză că s-a înțeles greșit conotația mitului și reprezentau hermafroditul ca o aberațiune a naturii, un element satanic, lăsând mesajul simbolic al totalității puterilor neobservat.

Corin Braga, specialist recunoscut în arhetipologie literară, interpretează romanul *Omul fără însuşiri* de Robert Musil din perspectiva dihotomiei *anima-animus*. Romanul este scris în perioada când în Europa se manifesta o criză profundă a identităţii, „una dintre aspectele cele mai acute ale fenomenului” fiind „criza modelului masculin, datorată presiunii crescânde a «imago»-urilor feminine” [19, p. 158]. Prin intermediul personajului literar Clarisse, criticul explică hermafroditului psihic, atunci când într-un singur om pot fi prezente ambele personalități ale lui *anima* şi *animus.* Personajul feminin Clarisse se simte chemată să participe la evadarea lui Moosbrugeer, iubitul ei. Această „criză maniacală pare a avea loc datorită emergenţei unui alt complex inconştient, al lui *animus* – componentă masculină a sufletului feminin, *animus* constelează ca o pulsiune brutală, (…) ce impune transfigurarea psihică şi fizică a Clarissei într-o femeie cu «un adevărat corp de băiat»” [ibidem, p167]. Corin Braga mai afirmă că „în spatele acestora stă eul feminin şi *animus*-ul masculin, a căror unificare a dat naştere, în limbajul schizofren – *Hermafroditul*. Este o nouă figură care, în acord cu obsesiile epocii exprimă criza identităţii masculine şi reconfigurarea unui psihism transsexual, a unui gen neutru, a unui al treilea sex” [ibidem, p.168]. Prin urmare, personajul lui Musil, Clarisse, trăieşte momente de criză din cauza societăţii, de aceea decide să se refugieze „pe o insulă izolată pentru a relua «misiunea eşuată»” [ibidem, p.169].

Dacă e să ne întoarcem în trecut, observăm că prima analiză psihanalitică a dragostei o găsim în perioada renascentistă, precizează Ioan Petru Culianu în *Eros și magie în Renaștere 1484.* Ficino explica în perioada medievală starea de fericire și împlinire a îndrăgostitului ca pe o patologie empirică, întrucât feminizarea îi produce bărbatului perturbații somatice grave, destul de neliniștitoare. Iată de ce, în 1305 iubirea era considerată boala psihică – *hereos.* Psihanalistul renascentist care anticipează psihanaliza abisală jungiană despre *animus-anima*, explică procesul de îndrăgostire astfel: „ar putea fi vorba (...) de sângele subtil care a fost antrenat prin ochi odată cu *pneuma*. (...) când subiectul este, de pildă, fascinat de ochii frumoși ai unei femei și nu se mai satură să-i contemple, el emite prin pupile atâta spirit amestecat cu sânge, încât organismul său pneumatic slăbește și se îngroașă. Subiectul se va stinge din deficit de spirit și hematoree acută” [37, p. 59]. Mai târziu, după o investigație mai aprofundată asupra cazului persoanei amorezate, psihanalistul ajunge la o concluzie mai plauzibilă: „Cel ce iubește își sculptează în suflet chipul celui iubit. Astfel sufletul celui ce iubește devine oglinda în care strălucește imaginea celui iubit” [94, p. 60]. E vorba, cu alte

cuvinte de o dialectică a iubirii prin care explică contopirea armonioasă în eros a contrariilor masculin și feminin. „Cel iubit există în dublu exemplar, iar cel ce iubește nu mai există deloc”, mai adaugă psihanalistul renascentist [idem]. Corolarul acestei afirmații este că persoana îndrăgostită nu mai există ca personalitate, ca individualitate, „vampirul fantastic l-a devorat interior” [37, p. 60], prin urmare este contopită în ființa iubită și transferat în imaginea celuilalt.

Urmărind diacronic traseul problematicii erosului și a androginului, constatăm că filosofii și teologii abordează iubirea ca pe o forță a eliberării de condiția profană, cotidiană, unirea principiilor masculin și feminin, având drept consecință dizolvarea contrariilor în Unu desăvârșit. Toate aceste ipoteze, reflecții și intuiții ale marilor gânditori reprezintă fundamentul teoriei psihanalitice jungiene *animus și anima*. Ideea de bază a teoriei lui C. G. Jung e că în ființa umană coexistă atât femininul cât și masculinul, doar că o parte subjugă pe alta, dovadă fiind reacţiile, impulsurile şi tot ce este spontaneitate psihică, provenite din străfundurile de dincolo de conştient. Atât *anima* cât și *animus* nu sunt decât arhetipuri. De aceea ele nu caracterizează în totalitate inconştientul, reprezentând doar un aspect al psihicului.

În *Amintiri, vise și reflecții* savantul relatează experiența proprie a recunoașterii dualității ființei, care mai târziu se va fixa ca argument pentru cercetările sale: „...poate inconştientul meu a format o personalitate care nu este eul meu, dar care ar vrea să se exprime şi să-şi manifeste propria sa opinie. Eu ştiam că vocea era a unei femei şi eu am recunoscut-o ca fiind vocea unei psihopate foarte dotată. Ea devenise un personaj trăind în mine însumi. (...) Observai că femeia din mine nu dispunea de un centru al vorbirii, aşa că i-am propus să se servească de limbajul meu. Ea acceptă această ofertă şi îşi expuse imediat punctul de vedere într-un lung discurs. Am fost extrem de uimit de faptul că o femeie, care provenea din interiorul meu, se amesteca în gândurile mele. (...) Mai târziu înţelesei că era vorba despre o personificare tipică sau arhetipală în subconştientul meu de bărbat și am desemnat-o prin termenul *anima*. Am denumit figura corespondentă în inconştientul femeii, *animus*” [116, p.217].

Prin urmare, complexul inconştient *anima* se observă destul de simplu în viața unui bărbat, după cum afirmă Jung: „Nici un bărbat nu este în întregime atât de masculin, încât să nu posede nimic feminin. (…) Bărbatul consideră o virtute refularea pe cât posibilă a trăsăturilor feminine, după cum femeii i s-a părut nepotrivit, cel puțin până acum, să fie o femeie-bărbat. Refularea trăsăturilor și inclinațiilor feminine duce firește la acumularea lor în inconștient” [117, p. 216]. Pe parcursul vieţii, „imagoul femeii (sufletul), continuă psihanalistul elvețian, devine tot atât de firesc un receptacul pentru ele, motiv pentru care bărbatul, în opțiunea sa erotică, cedează adesea ispitei, de a avea acea femeie care corespunde cel mai bine modului specific al feminităţii sale inconştiente, o femeie deci care să poată pe cât posibil prelua fără rezerve proiecţia sufletului său” [idem]. Drept rezultat, „În inconștientul bărbatului există o imagine colectivă moștenită a femeii, cu ajutorul căreia el sesizează

esența femeii. Această imagine înnăscută este a treia sursă importantă a feminității sufletului" [ibidem, p. 218]. Femeie este (şi a fost întotdeauna) o sursă de informaţii privitoare la lucruri pe care bărbatul nu le vede. Ea poate să însemne pentru el „inspiraţie; capacitatea de a intui, adesea superioară aceleia a bărbatului, poate să-i ofere acestuia avertismente utile, iar sentimentul ei orientat spre zona personală îi poate semnala căi care pentru sentimentul său prea puțin relaționat personal ar fi altminteri de negăsit" [ibidem, pp.215-216]. De fapt, *anima* reprezintă unica şi cea mai trainică legătură psihologică între femeie şi bărbat, ceea ce-i creează un echilibru emoţional și spiritual.

Pe de altă parte, spiritul creator al bărbatului se subordonează arhetipului inconștient *animus* al femeii, care, spune psihanalistul Jung, se manifestă prin „producerea opiniilor": „opiniile *animusului* au foarte adesea caracterul unor convingeri solide, care nu sunt ușor de zdruncinat sau al unor principii care au o valabilitate aparent intangibilă" [ibidem, p. 235]. Curajul bărbătesc și slăbiciunea pentru tot ce este necunoscut, sunt alte două trăsături definitorii ale acestui complex inconștient. Deci, bărbatul este mereu în căutarea marilor aspiraţii, în cunoaşterea absolutului tainic, iar femeia cu aptitudinea sa deosebită de gândire, orientează inconştient partenerul spre sursa principală, ceea ce denotă că în cazul unui cuplu compatibil se formează „un singur trup". Astfel că odată ce bărbatul reușește să-și proiecteze *anima* asupra iubitei, iar femeia – *animus* asupra iubitului, fiecare din ei pe lângă starea de armonie, își refac legătura cu Sinele arhetipal.

Însă în procesul de civilizare a fiinţei umane, manifestat prin compromisul între sine şi societate, apar măştile în spatele cărora trăiesc cei mai mulţi oameni. *Persona* este „o mască ce urmăreşte, pe de-o parte, să facă o anumită impresie asupra celorlalți, pe de altă parte, să ascundă natura adevărată a individului" [ibidem, p.220]. De aceea se acceptă ca bărbatul să fie crud, agresiv, nesentimental, iar femeia, din contra, sensibilă, atrăgătoare, respectuoasă. „Societatea, menționează Jung, aşteaptă, trebuie să aștepte, din partea fiecărui individ să-și joace rolulca fiecare să-şi joace , cât mai desăvârșit posibil, rolul prevăzut…" [idem]. Deşi omul se simte mulțumit de *persona* sa, totuşi el „nu se poate debarasa de sine în favoarea unei personalități artificiale" [ibidem, p. 221].

Nu putem însă trece cu vederea explicațiile științifice oferite de Emma Jung, soția psihanalistului elvețian, în singura sa monografie *Animus and Anima.* Psihanalista scrie și ea că individualitatea este opusul arhetipului. Lichidarea *personei* se efectuează printr-o conexiune de transfer a proiecției interioare asupra alteia, prin puterea erosului: „When a man discovers his anima and has come to terms with it, he has to take up something which previously seemed inferior to him. It counts for little that naturally the anima figure, be it image or human, is fascinatingly attractive and hence appears valuable [122, p. 23]. (În traducerea noastră: Când un bărbat descoperă anima sa și ajunge la un acord cu ea, el trebuie să preia ceva care anterior îi părea inferior. Contează puțin natura

acestei reprezentări, fie ea imagine sau om, este fascinat de atractivă și, prin urmare, apare valoroasă.).

Mai târziu, tot ea accentuează rolul psihic al *animei* în viața bărbatului. Femeia are o intuiție și imaginație dezvoltată, prin intermediul căreia îl va ajuta să înțeleagă obscurul, fiindcă ea reflectă gândurile, dorințele ascunse până acum de conștiința masculină: „… she is more open to the unconscious that man. Receptivity is a feminine attitude, presupposing openness and emptiness, therefore Jung has termed it the great secret of feminity. Moreover, the feminine mentality is less averse to irrationality that the rationally oriented masculine consciousness, which tends to reject everything not conforming to reason and so frequently shuts itself off from the unconscious" [ibidem, p. 55]. (în traducerea noastră: ea este mai deschisă spre inconștient decât bărbatul. Receptivitatea este o atitudine feminină, presupunând deschidere și goliciune, prin urmare, Jung l-a numit marele secret al feminității. Mai mult decât atât, mentalitatea feminină este mai puțin potrivnică iraționalității decât conștiința masculină, orientată rațional care tinde să respingă tot ce nu este conform rațiunii și atât de des se îndepărtează de inconștient.)

Acestea și multe alte concepții de bază și idei ale psihanalistei le vom analiza de-a lungul capitolelor II și III, fiindcă, deși Carl Gustav Jung este fondatorul termenilor *animus* și *anima*, Emma Jung reușește să explice mult mai nuanțat, dintr-o perspectivă hermeneutică arhetipală, scenariul reintegrării ființei umane. Cercetătoarea propune dialogul dintre mituri și psihic, întrucât simbolurile, arhetipurile arhaice și imaginarul colectiv transfigurează, inevitabil, conținutul inconștientului colectiv, ceea ce deseori menționează și psihanalistul Jung.

Regăsim termenii *animus* și *anima* în interpretarea filosofului și criticului literar francez Gaston Bachelard. Dar în *La poétique de la rêverie* acești termeni nu mai sunt psihanalitici sau mitici, ei sunt poetizați. Pentru Bachelard, explică Ionel Bușe, ei reprezintă „o proiecție a adroginității" [6, p. 92]. Reveria poetică nu orientează omul, ca și în cazul lui Jung și Eliade, spre origini, ci spre viitor și creație. În accepția filosofului francez, în poet se adăpostesc originile pierdute ale *animus* și *anima*, reactualizând astfel androginul: „Într-o reverie pură, care-i redă visătorului solitudinea liniștii sale, orice ființă umană, femeie sau bărbat, își găsește repaosul în *anima* profunzimilor, coborând, totdeauna coborând *panta reveriei*. Coborâre fără cădere. În această profunzime interminată repaosul feminin. În acest repaos feminin, la adăpost de toate grijile, ambițiile, proiectele, cunoaștem repaosul concret, repaosul care odihnește întreaga noastră ființă" [ibidem, p. 88]. Mai târziu, se poate întrevedea filosofia budistă în explicația filosofului despre importanța acestor proiecții de *animus și anima* în viața creatorului. Ele oferă eliberarea de realitate și concentrarea ființei într-o viață imaginară, ideală: „Funcția irealului găsește utilizarea sa solidă într-o idealizare concretă, într-o viață idealizată care încălzește inima și dă un dinamism real vieții" [ibidem, p. 93]. În acest sens,

androginul, în accepția lui Bachelard, este îmbinarea poetică armonioasă a masculinului și femininului în actul de creație, unde principiul unificator este *anima*: „De la bărbat la femeie și de la femeie la bărbat există o comunicare întru *anima*. Întru *anima* subzistă principiul idealizării umane, principiul reveriei de a fi, al unei ființe care dorește liniște, și, în consecință, continuitatea ființei" [ibidem, p. 95].

Fondatorul psihologiei analitice definește și explică fenomenologia iubirii și relația de cuplu prin intermediul unor studii ample asupra psihicului uman. Observăm totuși că cercetările sale asupra arhetipului *animus-anima* nu pot fi delimitate de teoriile filosofilor, antropologilor, arheologilor, istoricilor religiilor, mitologilor etc. de până la el, întrucât toate științele se intersectează în aceleași viziuni și intuiții despre posibilitatea redobândirii Absolutului. Gânditorii antici, spre exemplu, își explica principiul feminin sau eternul feminin prin Marea Zeiță, Afrodită Cerească sau, dimpotrivă, vrăjitoare. Omul medieval a înlocuit zeița prin regina cerească și prin mama biserică. *Anima-animus* a existat dintotdeauna ca arhetip al polarității divine, înregistrat în mitologie prin perechile de zei de sex opus, în speculațiile filosofilor gnostici și ale filosofiei chineze clasice, unde perechea cosmogonică este alcătuită din *yang* (principiul masculin) și *yin* (principiul feminin). În același timp, ne-am convins că erosul simbolizează nucleul arhetipal al atracției polarității către totalitate. În toate culturile, filosofiile și credințele iubirea semnifică, în primul rând, o dragoste de Sine, fiindcă ea începe prin restabilirea ordinii cosmogonice în interiorul ființei și continuă prin unirea cu *celălalt* în Marele Tot.

În acest context, spectrul de referințe a binomul psiho-ontologic *animus-anima* în valorificarea sensurilor literare ascunse în proza lui Mircea Eliade se face mai mult decât necesară. Problema științifică rezidă în constă în schimbarea opticii metodologice de cercetare pentru relevarea unor structuri de conștiință ce țin de straturi psihice umane primordiale, investigarea acestor structuri în tectonica devenirilor lor arhetipale ca un dat aparte al universului artistic eliadesc și al lumii personajelor sale. În scopul analizei operei literare din perspectivă psihanalitică jungiană, ne vom axa în mod special pe următoarele obiective:

- Relevarea formelor de manifestare a dualității primordiale în jocurile erotice ale devenirii;
- Identificarea și interpretarea arhetipală a personajelor-dubluri și a dubletelor lor simbolice;
- Cercetarea romanelor fantastice din perspectiva devenirii existențiale a personajelor;
- Stabilirea căilor și mijloacelor artistice de transgresare a spațiului și timpului profan într-un timp și un spațiu sacru de către personajele masculine.

Realizarea sistematică și efectivă a obiectivelor formulate va asigura atingerea scopului scontat și obținerea rezultatelor științifice inedite.

1.4. Concluzii la capitolul 1

1. Aprecierile criticii literare asupra prozei lui Mircea Eliade atestă un diapazon foarte larg de interpretări. Se remarcă, într-o perioadă inițială, accentul pus pe calificarea romanelor sale drept existențialiste, mizând pe autenticitate și având în centru personaje-mituri. Constatăm însă și unele rezerve din partea unor exegeți prestigioși, care au văzut, greșit, în erosul și eroticul prozei eliadești doar manifestări jenante și nesugestive.

2. Mai târziu, odată cu afirmarea autorului drept unul din cei mai mari istorici ai religiilor, exegeza înclină să vadă în prozele lui Mircea Eliade scrieri în exclusivitate cu valențe metafizice și ontologice, în care se pune accentul pe valorificarea și reconstituirea miturilor. Pentru aceste interpretări femeia și erosul sunt principalele condiții existențiale de rupere de cotidian. Erosul în această accepție este un sentiment ancestral purificator prin care se descoperă taina unității primordiale.

3. Într-un plan mai general, romanele *Maitreyi, Nuntă în cer, Noaptea de Sânziene, Șarpele, Domnișoara Christina* sunt interpretate ca scenarii de restabilire a unității prin refacerea existenței fragmentate. Doar misticul, miticul și erosul, în această viziune critică, soluționează conflictul dualităților: real-irelal, Viață-Thanatos, esse – non-ese, parte – întreg. Există și unii exegeți care explică itinerarul devenirii androgine prin metanoia psihică și spirituală, când locul și timpul sacru începe cu intimitatea personajului și cu anularea masculinului-femininului în interiorul acestuia.

4. Clarificări esențiale asupra prozei eliadești se pot obține numai urmărind reflecțiile teoretice ale savantului asupra mitului androginului. Mircea Eliade definește Marea Zeiță ca pe un principiu ontologic esențial: divinitatea „Totului", creatoarea Cosmosului și a vieții. În ea se armonizează cele două planuri: psihic și cosmic și tot în ea se contopesc toate contrariile: moartea și viața, binele și răul, sacrul și profanul, beatitudinea și durerea etc. Prin urmare, bărbatul și femeia se desăvârșesc în unire mistică numai dacă iubita ascunde în sine „taina" divinității – eternul feminin. Într-un plan de asociații teoretice mai larg, zeița feminină a imaginarului colectiv analizată de Mircea Eliade poate fi înțeleasă din perspectivă psihanalitică ca *anima* – complexul inconștient arhetipal ascuns de conștiința masculină în profunzimea psihică. Astfel, iubita asupra căreia se proiectează feminitatea obscură a bărbatului, integrează totodată, în sine, imaginea divină a Marei Zeițe.

5. O altă deschidere spre o interpretare în profunzime a prozei lui Mircea Eliade ne este oferită de conceptul de unitate primordială, care, în viziunea sa, este nunta oamenilor după modelul cosmologic, unirea dintre zei sau a Cerului și a Pământului într-un Cosmos armonios. Cuplul divin face schimb de însușiri, proiectându-se astfel *unul* în *celălalt*. Erosul, prin urmare, este sentimentul ancestral ce armonizează ființa umană cu mediul cosmic. Atât erosul cât și eroticul în acest ritual mistic al devenirii în *altul* ilustrează unirea cu divinitatea printr-un simbol sexual. În acest moment al

desăvârșirii, de regăsire de Sine, omul se eliberează de drama existențială istorică, re-dobândind starea paradisiacă, comuniunea sufletului individual cu sufletul universal.

6. Un scurt excurs istoric ne demonstrează că, de-a lungul timpului, dualitatea ființei umane este înțeleasă ca un rezultat al destrămării unității armonioase și ca separare a principiului masculin de cel feminin. Refacerea stării de androginie, susțin gânditorii în unison, indiferent de cultură, religie, știință sau timp istoric, este posibilă doar prin dialogarea principiilor opuse primordiale, dar complementare. Iubirea, în acest context, înseamnă eliberarea omului din condiția sa profană, unirea principiului masculin și feminin are drept consecință dizolvarea contrariilor în Unu desăvârșit.

7. Multiplele ipoteze și reflecții filosofice emise pe parcursul secolelor în jurul problematicii dubletului ontologic masculin-feminin reprezintă fundamentul teoriei psihanalitice jungiene de *animus și anima*. C. G. Jung înaintează teoria de coincidență a contrariilor sub puterea erosului. Spontaneitatea psihică se relevă prin trecerea dincolo de conștiință, în contopirea cu alteritatea din inconștient. În cele din urmă, reconfigurarea eului, așa cum vom depista acest proces la personajele lui Mircea Eliade, pornește din structurile profunde ale psihicului și se extinde până la reintegrarea în Marele Tot, numit de unii Brahman, alții Dumnezeu, Sinele Total sau Marele Tot.

2. TREPTELE EROSULUI ÎN OGLINZILE ALTERITĂȚII

2.1. Dualitatea primordială *animus-anima* în jocurile devenirii erotice

Țesătura narativă a romanul *Maitreyi* are la origine trăirile și observațiile tânărului Mircea Eliade aflat în India în anii 1929 – 1931. Romancierul beneficiază de o bursă din partea statului român și a maharajahului de Kasim Bazar pentru a realiza teza de doctorat despre yoga, sub îndrumarea profesorului de filozofie de la Universitatea din Calcutta, Surrendranath Dasgupta. Insolitul și profunzimea gândirii și culturii indiene le va cunoaște, în special, datorită ospitalității dascălului, ce-l va integra, imediat, în familie. Prin urmare, tânărului Eliade i se oferă chiar de la început o șansă să descopere pe viu o lume cu totul nouă, un univers de gândire și de simțire ce-l impresionează până în adâncul ființei. „Suportul didactic” principal devine fiica cea mai mare a profesorului, Maitreyi. Feminitatea acesteia reușește să zdruncine mândria și scepticismul europeanului. Respectiv, dimensiunea spirituală și tainele Indiei preschimbă egotismul tânărului într-o împlinire de sine. E o experiență a întoarcerii spre Centrul existențial, pe care tânărul romancier hotărăște s-o imortalizeze prin romanul său *Maitreyi*. Evenimentele și persoanele importante sunt transfigurate și preschimbate, păstrându-se doar numele personajului-axă, al personajului-simbol. Opera a fost înalt apreciată de la apariție, indiscutabil, mai întâi, pentru caracterul ei exotic și nuanța erotico-mistică – o noutate, de altfel, în istoria literaturii române. E un moment de creație decisiv pentru Mircea Eliade. Bogăția filozofiei descoperită în valorile culturale hinduse va influența considerabil studiile științifice și creația sa literară din viitor.

Romanul *Maitreyi* are, în biografia de creație a lui Mircea Eliade, două funcții de bază: prima – anticipează și pregătește cititorii pentru înțelegerea teoriei științifice, de mai târziu, de *homo religiosus*, timpul și spațiul profan, timpul și spațiul sacru, Spiritul Suprem, erosul mistic etc., explicate artistic, de altfel, în roman. Și a doua – introduce un *eu* fidel și credibil, ce sporește verosimilitatea, respectiv, interesul cititorilor, datorită caracterului autobiografic. În același timp, textul artistic este unica posibilitate a tânărului Eliade de a-și mărturisi povestea de dragoste, fiindcă „nu poți să-ți povestești viața, decât dacă o transformi în prealabil într-o viață a altuia” [126, p.179], spune Marius Lazurca.

Chiar de la început, romanul trădează o oarecare resemnare și o „uitare de sine” a personajului-narator față de condiția sa umană, și anume, pierderea momentelor de împlinire spirituală. Forma respectivă de scriere este ca un analgezic spiritual. Prin re-trăirea erosului, naratorul se simte protejat de timpul și spațiul profan. În explicațiile despre lacuna de memorie cu privire la prima întâlnire cu

Maitreyi, sesizăm un fior de vinovăție, o culpă în fața acestei surse de plenitudine interioară. Fata, apreciată spre finalul romanului ca Marea Zeiță a sufletului, la început apare „urâtă – cu ochii ei prea mari și prea negri, cu buzele cărnoase și răsfrânte, cu sânii puternici, de fecioară bengaleză crescută prea plin” [66, p. 8]. Reconsiderarea vine printr-o consecință de metanoia, prin dobândirea acelui ochi ascuns care deschide posibilitatea de a vedea ființa umană din interior, prin ascultarea simțurilor. Trăsătura definitorie a personajului, antitetică în raport cu Maitreyi și cu celelalte personaje locale, se explică prin originea sa culturală și etnică de european care n-a fost niciodată în corelație cu natura, n-a trăit după modelul cosmologic hindus și n-a știut despre contopirea cu Marele Tot. Egolatru și suficient sieși, el are iluzia că individualitatea sa este una de excepție în anturajul în care a nimerit și-l ridică deasupra acestor „primitivi”. Este vorba despre inginerul englez, Allan, angajat în India pentru desen tehnic la noua societate de canalizare în Tamluk. Aici îl cunoaște mai de aproape pe Naredra Sen, cel dintâi laureat din Edinburgh, tatăl lui Maitreyi. Personajul se bucură de respect și încredere din partea patronului, ceea ce-i accentuează egocentrismul și suficiența de persoană cu un statut deosebit, excepțional.

Până la cunoașterea lui Maitreyi, Allan își trăiește viața într-o frivolitate inconștientă. Distracțiile cu prietenii europeni, libertățile tinereții, aventurile amoroase îl sustrag de la o eventuală meditație asupra rostului existenței. Pare că nimic nu poate să-i tulbure echilibrul interior, ce să-i pună la îndoială obișnuitele sale principii, cultura, religia, dar și individualitatea sa de bărbat liber și fără probleme de conștiință. Momentul declanșator, o intuiție a unei stări primordiale pre-conștiente, se manifestă odată cu sentimentul străin și ciudat al revenirii la origini, cu apropierea de natura primară a Indiei. Rezultă o stare care „îi amintește de «ceva» puternic cu totul altfel decât sine” [54, p. 66], remarcă Mircea Eliade în *Eseuri*. *Mitul eternei reîntoarceri*. În adâncul ființei se produce o ruptură, în el se trezește ceva „primordial de care se bucura înainte de Timp, înainte de Istorie. Această despărțire s-a manifestat sub forma unei rupturi produse în el însuși și totodată în Lume” [67, p. 204]. În acest moment Allan presimte cu acuitate frivolitatea vieții sale de până acum, astfel fiindu-i afectată ignoranța (*avidya*), cea care, potrivit filozofiei budiste, „produce lucrurile compuse, multiplicitatea” [171, p. 19], iar în consecință, cunoașterea inautentică. Cunoașterea luciferică, după cum o mai numește Lucian Blaga, abate omul de la căutarea *ființei din sine*. Natura însă restabilește ruptura spirituală a personajului lui Eliade cu o rază de lumină transcendentă din timpul arhaic, funcția căreia este să trezească nostalgia plenitudinii. Din care cauză Allan este cuprins de o stare feerică și insolită redată artistic astfel: „nu știu ce măreție firească și inumană trăia atunci în mine. Aș fi făcut orice, deși nu mai doream nimic. Gustul singurătății mele în această lume de minuni mă amețise. (...) Umblam fără să înțeleg nimic”. Aceeași chemare obscură față de un *alt fel* de dragoste, din afara umanului, o simte și Pavel Anicet, personajul principal din *Întoarcere din rai*: „Să poți rămâne toată viața singur,

să te înfrățești cu fluturii și cu păsările, să iubești stelele și apele, să-ți satisfaci instinctul acesta care duce la moarte (...) iubind orice altă viață, în afară de o viață umană”. Constatăm că atât Allan cât și Pavel au auzit „partea spirituală din om, acea pe care sufletul încătușat în trup o cheamă cu o iubire nostalgică” [160, p. 95]. Personalitatea artificială a protagonistului Allan devine tot mai fragilă odată ce eternul spiritual îi relevă splendida sa manifestare cosmică. Altfel spus, nu se mai poate mulțumi doar cu natura sa masculină, ci va înainta în decriptarea misterelor abia cunoscute prin *anima*. Respectiva dezvăluire interioară induce omul spre dorința de a se naște din nou.

Tot aici remarcăm că Cerul și Pământul, în momentul de beatitudine, nu mai erau diferite în viziunea tânărului, ci un tot întreg desăvârșit: „Mi-aș fi pus brațele sub cap, și privind oceanul acela albastru de deasupra mea, aș fi așteptat să se scurgă minutele ... aproape fără să le simt”. Starea resimțită de personaj indică o comuniune a spiritului individual cu cel cosmic (purtând în filozofia indiană denumirea de *Brahman*) într-un tot întreg indivizibil. În același timp, dacă e să facem o referință la gândirea chineză veche, există două forțe primordiale *yin - yang*, datorită cărora descoperim în metamorfozele personajului lui Eliade încă o schimbare semnificativă. Forțele masculinului și femininului (*yin - yang*) se relevă într-o mișcare orientată spre Cer. Este o șansă pentru personaj de a accede către Sinele arhetipal, până atunci necunoscut de el. Trezit în interiorul său, Sinele transcende trăirile personale după modelul cosmic.

Este un moment ontologic, de altfel, întâlnit și în altă operă literară a lui Mircea Eliade, *Ivan*. Narațiunea se structurează pe mai multe planuri narative, realizate artistic prin treceri periodice ale personajului Darie din vis în vis. Atât drumul real anevoios spre casă cât și visele îl ajută să i se reveleze propria condiție umană. Itinerarul nocturn simbolizează coborârea în inconștientul colectiv, întoarcerea la primordial: „După aceea ne înfundăm din nou în porumbiște...”, „...greierii se împuținaseră, (...) se întunecase, chiar nu pătrundea de nicăieri nicio adiere și văzduhul era încă închis. (...) Și uneori bocancul îi rămânea prins în vreo buruiană (...) și smucindu-și piciorul smulgea buruiana din rădăcini” [81, p. 95]. La acest itinerar simbolic se adaugă și imaginea unui *alter ego,* necunoscutul mort și îngropat, care apare în vis. Acest prizonier eliberat am putea spune că reprezintă sufletul Universului sau în terminologia gândirii indiene *Brahman*-ul care explică rostul existenței lui Darie: „Să trezim spiritul care zace alienat în orice viață”. În felul acesta lui Darie i se relevă importanța *alterității* ca Spiritul Suprem îngropat în trup. Aceeași intuiție o are și Allan în citatul de mai sus, dar el trece peste ea fără să-i dea, la început, importanța cuvenită, întorcându-se la activitățile de rutină și mediocre. Este totuși de menționat faptul că impactul spiritual al experienței mistice nu se pierde definitiv. Un exemplu în acest sens sunt meditațiile sale „Mă gândeam la Norinne, la Harold, la ceilalți toți, și mă întrebam cum au intrat în viața mea, ce rost am eu printre existențele lor atât de tihnite și de mediocre”. În susținerea acestei idei vine și profesorul Sen: „Dumneata, Allan, ai alte

drumuri înainte. Viața anglo-indienilor ăștia nu e demnă de dumneata. (...) n-ai să iubești niciodată India alături de ei”.

În consecință, sentimentul împlinirii în sensurile sale ontologice, de care Allan fusese privat până în acel moment, se descoperă plenar cu alte imperative de viață, de trăire și de comportament. În felul acesta, el tinde să respingă tot ce este meschin: fetele „ieftine”, prietenii de chefuri, încercând să depășească și haosul emoțional. În locul lor vine doar Maitreyi. Fata care, la prima vedere, i se pare urâtă, o ființă primară, prezența căreia însă îl tulbură neașteptat: „...iar după el, cu ezitări și pași moi, Maitreyi. Am simțit cum mi se oprește inima...”, „Mă întrebam atunci, puțin mâniat de stângăcia mea, ce mă turbură în prezența acestei fete, pe care n-aș iubi-o niciodată, cu care mă voi întâlni sporadic și inutil”. O explicație a comportamentului lui Allan o găsim la psihanalistul C. G. Jung, care susține că „în inconștientul bărbatului există o imagine colectivă moștenită a femeii, cu ajutorul căreia el sesizează esența femeii” [117, p. 218]. Astfel înțelegem că tulburarea sentimentală a personajului semnifică, de fapt, un început de dragoste. Forțele erosului răbufnind din adâncurile inconștientului pun stăpânire pe întreaga sa ființă masculină. Allan este însă și un european, în el se dă o acerbă luptă interioară. El încearcă să minimalizeze sentimentele sale și interesul real pentru Maitreyi. În fața prietenilor el mimează cu ironie indiferența. „Începui să bârfesc și pe inginer, și pe Maitreyi, fără să cred un cuvânt din cele ce spuneam”, mărturisește naratorul.

Cu timpul însă, fără voia lui, simte în interior o dedublare a personalității. La eul său cotidian, profan de european frivol și raționalist se adaugă o *anima* tot atât de vie și înflăcărată: „Mi-aduc aminte că strigau în mine două suflete: unul mă îndemna către viața nouă, pe care nici un alb, după știința mea, nu o cunoscuse de-a dreptul din izvor, (...) pe care prezența Maitreyiei o făcea mai *tainică* și mai fascinantă ca o legendă”. Observăm că în Allan s-a născut un *altul,* străin și enigmatic. E Sinele care are nevoie de un spațiu și un timp sacru. De aici și acceptul său de a locui în familia inginerului Sen. Decizia are un sens adânc. Casa va sluji, simbolic, drept uter din care el va trebui să renască.

Imaginea artistică a personajului Maitreyi, numită de Pompiliu Constantinescu „femeie și mit, simbol al sacrificiului în iubire” [34, p. 174], variază pe parcursul romanului în funcție de emoțiile și sentimentele naratorului, dat fiind faptul că nararea este una subiectivă. Allan, după cum am menționat mai sus, nu observă nimic deosebit în această fată. Însă treptat, *animus*-ul este tot mai mult afectat de *anima* secretă a tinerei indiene, pe parcurs, toată ființa sa fiind cuprinsă de admirație pentru Maitreyi, începând cu personalitatea secretă a tinerei ce i se dezvăluie într-un mod neobișnuit: „nu mă săturam privind-o, iar acele câteva minute mi s-au părut nesfârșite. Nu ştiu ce spectacol sacru îmi părea mie râsul ei şi sălbăticia acelui trup aprins. Aveam sentimentul că săvârşesc un sacrilegiu privind-o”. Acest necunoscut greu de descifrat nu este decât alteritatea sa. Prin femeie, Allan își proiectează visele, în încercarea de a se regăsi, așa după cum susține și Simone de Beauvoir „...femeia

apare în același timp ca o plenitudine de a fi în opoziție cu această existență al cărei neant bărbatul îl simte în sine. (...) În femeie se întruchipează în mod pozitiv absența pe care orice creatură o poartă în suflet și, căutând să se regăsească prin ea, bărbatul speră să se împlinească pe sine” [12, p. 9]. Prin urmare, în Maitreyi, personajul narator găsește prilejul descoperirii de Sine, imposibilă până atunci. Atracția, doar energetică la început, crește fulgerător într-un sentiment de reînviere interioară, copleșindu-l și eliberându-i inconștientul însetat de Lumină. Dragostea, afirmă Mircea Eliade, îl scoate pe om din sine, „proiectându-l în persoana iubită, tinzând să se identifice cu ea și anihilează astfel individualitatea, și cu o expresie tehnică, are loc deplasarea centrului de greutate al ființei omenești din *sine* în *celălalt*, în ființa iubită” [57, p.72]. Romanul *Maitreyi* ne înfățișează misterul erosului ce apropie doi tineri necunoscuți, din două emisfere culturale diferite, care, la prima vedere, par incompatibili din toate punctele de vedere. Jocul devenirii androgine dezarmează și „dezactivează” rațiunea de a fi și de a simți a europeanului Allan. Erosul mistic presupune excluderea din ritul de inițiere a tot ce este lumesc. „Sufletul nu ia cu sine mulțimea de amintiri pământene, (...) puține amintiri de aici îl însoțesc în lumea inteligibilă” [23, p. 68], afirmă Jean Bruno într-un studiu despre neoplatonism.

De menționat că însuși personajul Maitreyi nu este o simplă zămislire epică, ea mai este și o *Mare Zeiță* a personajului narator. Prin intermediul ei, Allan va descoperi și se va uni cu *ființa* născută din sine. Astfel că întoarcerea la modelul existenței arhetipale începe cu trecerea de la interesul banal la etapa de studiere a complexului inconștient *anima* reflectat în tânăra indiană, fiindcă nimeni, spune C. G. Jung „nu se poate debarasa de sine în favoarea unei personalități artificiale” [117, p. 221]. De la început orice presupunere despre personalitatea lui Maitreyi este eronată, Allan nu poate să o aprecieze într-o definiție distinctă. Nu se potrivește nici cu un tip de fete cunoscute până acum, primare și superficiale. Prezența ei, fără să înțeleagă de ce, îl face fericit, ființa ei se aseamănă unui Univers ce-i oferă nebănuite perspective de cunoaștere. Aspectele cele mai importante descifrate sunt cele legate de trupul și de comportamentul lui Maitreyi, prin care el își simte descoperindu-se *celălalt eu*: „trupul aproape descoperit (...), cu părul în ochi, cu brațele pe sâni și o văd mișcând din picioare, cutremurându-se de râs, repezindu-și papucii, cu o aruncătură de gleznă, tocmai în celălalt capăt al zidului”, „Mă atrăgeau vorbele ei, mă încântau gândirea ei incoerentă, naivitățile ei, și multă vreme, mai târziu, mi-a plăcut să mă consider om întreg alături de această barbară”. Noua latură a eului, *anima* sa descoperită prin intermediul fetei indiene, îi sugerează o unire mistică, o stare care-l va ferici, dar, în același timp, îl și va șoca într-un mod dureros. Astfel, pasul următor în regăsirea Sinelui îl reprezintă confruntarea gândirilor celor doi tineri în timpul primelor discuții. Allan este plăcut surprins de gândirea primară a lui Maitreyi, apreciază lipsa de „orgoliu al originalității” [17, p. 2], dar și siguranța de sine a fetei. Este o imagine verso a europeanului. Dar sunt calitățile fără de care unirea

lor ar fi fost imposibilă. Sunt particularități care îmblânzesc egocentrismul pronunțat al tânărului raționalist și armonizează diferențele lor de simțire și mentalitate.

Climaxul discuțiilor dintre tineri este surprins în momentul când sora mai mică a lui Maitreyi, Chabu, îl întreabă pe Allan ce a zis pomul din povestea narată de oaspetele lor. Discuție, de altfel, ce l-a introdus pe europeanul Allan în filozofia și cultura indiană. Reieșind din credința indiană că toți pomii au suflet, Allan descoperă în Chabu și în Maitreyi un suflet universal, panteist: „E arbustul din curte, povestește Maitreyi, acela cu ramurile pe balustrada verandei. Chabu îi dă în fiecare zi mâncare: turtă și prăjituri, și firimituri din tot ce mănâncă ea". Conversația îl impresionează nespus. Mai mult, cu aceste mărturisiri i se pare a fi făcut o descoperire fundamentală despre cultura indiană. Allan crede, la început, într-un mod superficial, că fetele au citit prea multe povești. Gândirea lor însă, după cum explică C. G. Jung, are un substrat originar, „primitivii" posedă „o conștiință nesigură, fragilă, abia desprinsă din apele originare ale inconștientului" [121, p. 15]. De aceea, pentru ei, lumea înconjurătoare este doar o reflecție a lumii arhetipale. Iar lipsa barierei raționale favorizează deplasarea necontrolată de la un nivel existențial la altul. Existența, deci, este mereu alimentată de fluviul inconștientului.

Referindu-ne la simbolul arborelui, amintim că la cei vechi, după explicația lui Mircea Eliade, acesta avea un sens exclusiv religios. Pe lângă semnificația inițială de fertilitate, mai este văzut ca o reprezentare simbolică a Cosmosului. Element sacru, el exprimă „formula iconografică a realității absolute" [57, p.113], dar și a Creației. Datorită rădăcinii spirituale și culturale ale lui Maitreyi și Chabu, realitatea absolută se conturează foarte simplu prin relația femeie – arbore. O relație specifică culturii indiene, precizează Mircea Eliade, în care dispar dubletele simbolice, devenind *unio* – sufletul femeie-arbore. De aceea fetele profesorului Sen sunt convinse că natura trăiește prin ele și „fericirea lăuntrică nu poate fi atinsă decât prin taina universului, deschizându-se singură din interiorul omului" [44, p.50]. Sufletul pomului și al lui Chabu s-au unit în unul din momentul alegerii acestuia, drept argument fiind și răspunsul copilei la provocarea lui Allan:

„ –Bine, Chabu, dar pomul nu mănâncă turte. – Dar *eu* mănânc! răspunse ea foarte mirată de observația mea". Pornind de aici, omul și pomul împărtășesc orice sentiment, se bucură și suferă împreună. Se completează reciproc emoțional și energetic. Ba mai mult, starea spirituală și orizontul de gândire se ridică de la nivelul interior spre cel exterior. Pentru că „lumea exterioară se desprinde la nesfârșit în spațiu și în timp, precum și întregul complex al percepțiilor din interior" [ibidem, p.50]. Iată de ce, regăsirea fetei în pom pornește de la o alegere hotărâtă și, intuitiv, responsabilă. Cu el urmează să împartă toate dulciurile, secretele, emoțiile inocente. În consecință, fata ajunsă la maturitate își primește soțul drept o binecuvântare, pe care trebuie să-l completeze, iar bărbatul își va regăsi în ea partea sa obscură, *anima*, orientându-i pe ambii spre Cer. Astfel că dacă la prima vedere

lui Allan îi pare a fi un joc copilăresc, atunci pe parcursul cunoașterii femeii din sine, aceasta devine o problemă existențială.

Aceeași încărcătură simbolică poartă și arborele lui Maitreyi, numit „șapte frunze". Prin intermediul lui, ea trăiește primul fior al dragostei platonice și erotice. Fata „se îndrăgostește de cel mai frumos și mai voinic copac, pe care îl alege să-i fie completare spirituală și emoțională" [111, p. 45]. Din punct de vedere psihologic, ea regăsește virilitatea – *animus*, ce o va împlini în frumos și sensibil. Ramurile copacului le asociază cu brațele bărbatului, la atingerea cărora simțea o fericire supraumană: „O fericire atât de dulce, mărturisește personajul, încât îmi pierdeam răsuflarea". Erosul și atmosfera nocturnă sporesc realitatea să se strecoare încet într-o stare de vis. Din cauză că „tocmai noaptea se produce în noi toți o schimbare de stare, trecerea conștiinței în sediul inimii, astfel încât, chiar când rămânem treji, noaptea se păstrează tendința acestei deplasări care integrează tot ce poate da erosul" [88, p. 135]. Prin dizolvarea dualității, Maitreyi tinde să evadeze din lumea limitativă și să restabilească starea primordială. Astfel că scenariul inițierii cosmice a lui Maitreyi începe pe timp de noapte, când „dispar granițele dintre lumea reală și cea a misterelor" [ibidem, p.103]. Și continuă cu evadarea din realitatea istorică în cea spirituală, prin depărtarea de casă, dezgolirea și ridicarea la cer cu ajutorul brațelor copacului ce mai simbolizează, scrie Mircea Eliade în *Nașteri Mistice, „*axa cosmosului, Arborele Lumii" [73, p. 69].

Intima purificare va continua printr-o ascensiune extatică, menținută cu recitaluri de versuri, ce exprimă starea de extaz. Este momentul ce reprezintă efortul de contopire cu celălalt, „sentiment al emoției panteiste" [83, p. 32]: „ îi vorbeam, îl sărutam, plângeam. Îi făceam versuri, fără să le scriu, i le spuneam numai lui; cine altul m-ar fi înţeles?". Prin eros, pe care Platon l-a numit „daimon puternic". Maitreyi tinde să abolească Cosmosul. Și panteismul hindus, ori contopirea eului feminin cu cel masculin, precizează Mircea Eliade, pregătește fata să-și asume modul specific de existență, adică de a deveni creatoare. În același timp, ea este instruită în privința responsabilităților ei în societate și în cosmos. Julius Evola consideră că femeile care s-au apropiat cel mai mult de imaginea *femeii absolute* sunt cele ce aparțin civilizației din valea Indului. Unele din trăsăturile lor definitorii erotico-estetice sunt: „talie foarte subțire, șolduri foarte largi, (…) coapse puternice, glezne fine, (…) ochi mari, gură cărnoasă și senzuală, nas mic, păr foarte lung" [88, p.7]. Astfel că Maitreyi este un etalon al frumuseții interioare și al celei exterioare arhetipale. Drept argument vine observația lui Allan: „Nu are o frumusețe regulată. Ci dincolo de canoane, expresivă până la răzvrătire, fermecătoare în sensul magic al cuvântului", „ochii prea mari și negri, buzele cărnoase și răsfrânte, sânii puternici de fecioară bengaleză", „șolduri mari, mijloc prea subțire".

Revenind la relația personajelor Allan – Maitreyi, observăm că întreg romanul este țesut după scenariul unei inițieri mistice: 1. separarea lui Allan de identitatea sa culturală; 2. inițierea propriu-

zisă; 3. revenirea inițiatului în spațiul comunității. Inițierea, amintim, începe cu decizia de a-și cunoaște *ființa*, prin Maitreyi. Noul stil de viață împrumutat îi incumbă un sentiment de împlinire extatică, fiindcă fericirea sa este alimentată dintr-o lume arhetipală vie. Privind-o pe Maitreyi, Allan, putem afirma, se oglindește în apa primordialului, în care se reflectă Sufletul Suprem ținut până acum în robia inconștientului: „Mă ispitea (…) ceea ce era sigilat și fascinant în viața ei. (…) mă turbura și mă neliniștea, aceasta se datora straniului și neînțelesului din ochi, din răspunsurile, din râsul ei", „…mi se părea miraculoasă și ireală". Aceste lungi stări de admirație ale frumosului tainic aduc după sine o succesiune de schimbări. Cea mai importantă este însă dobândirea ochiului ascuns, datorită căruia el deosebește deja sacrul de profan. Prin urmare nu mai este preocupat de problemele superficiale ale rațiunii, ci de cercetarea ființei originare: „Nu mă interesa aproape nimic din vechea mea lume, (…) și începusem aproape să-mi schimb chiar lecturile. Încetul cu încetul, interesul pentru fizica matematică a scăzut, am început să citesc romane și politică, apoi tot mai multă istorie." Ascultând chemarea sa nostalgică a originilor arhetipale, Allan își pleacă urechea spre interior. Și își reorientează privirea către adâncul ființei, spre feminitatea sa obscură. Iar, prin tendința spre elementar, structura profundă a vieții sale psihice începe „să fie reglată de aceleași *tipare, arhetipurile*, care în Istorie constituiau modelele paradigmatice ale existenței umane" [63, p. 409].

Uneori însă observăm că puterea masculină se opune feminizării, provocându-i grele suferințe. Astfel că nimic nu mai era ca înainte: pe de o parte, trăiește o explozie necunoscută de bucurie urmărind-o pe Maitreyi ca pe un spectacol. Apoi, brusc, urmează o furie necondiționată când îi vine o poftă de viața de dincolo de Bhowanipore: „Mi-aduc aminte că strigau în mine două suflete: unul mă îndemna către viaţa nouă, (...) celălalt suflet se revolta împotriva conspiraţiei acesteia din umbră a şefului meu, pentru a-mi paraliza libertatea şi a mă implica într-o existenţă cu rigori şi mistere, unde petrecerile mele tinereşti vor trebui sacrificate, băuturile excluse, cinematografele rărite". Însă rătăcirea în poftele lumești e trecătoare în comparație cu setea de Sine ce revine odată cu revederea fetei. Fiind prins în jocul inițiatic, ispitele exterioare sunt prea slabe să mistuie dorința vie de contopire cu *celălalt eu.*

Emoțiile cuplului Allan – Maitreyi trec printr-o serie de modificări odată cu organizarea jocului de a învăța împreună o limbă străină. Biblioteca devine aici locul unde se intersectează cele două identități și se relevă *alteritatea*. Iar studierea limbii servește ca un model de contopire armonioasă a contrariilor, o dialectică intimă a integrului. Se vor învăța, astfel, să se iubească și să se atragă precum cuvintele între ele. În acest joc Maitreyi are rolul activ, este *femeia* – „flacăra vie", pe care, dacă o cunoști, remarcă Julius Evola în *Metafizica sexului,* cunoști eliberarea. Nu în zadar indiana pare mult mai sârguincioasă și însușește rapid expresiile din franceză cu o precizie deosebită în pronunție. Abilitate pe care psihanalistul C. G Jung o explică prin complexul inconștient *animus* al femeilor, ce

„are o slăbiciune neobişnuită pentru cuvinte necunoscute, greu inteligibile” [117, p. 236]. Emma Jung însă observă că darul de a înțelege necunoscutul se explică prin faptul că ea are o comunicare strânsă cu inconștientul colectiv. Dialogarea acestor două niveluri ale psihicului îi oferă darul intuiției: „A necessary condition for this a sort of dimming of consciousness; that is, the establishment of a more feminine consciousness, less sharp and clear that man's, but one which is thus able perceive in a wider field things that are still shadowy. Woman's gift as seer, her intuitive faculty, has a always been recognized ” [122, p. 25]. (În traducerea noastră: O condiție necesară pentru aceasta este un fel de umbrire a conștiinței; aceasta este, instituirea unei conștiințe mai feminine, una mai puțin exactă și clară decât cea a bărbatului, dar capabilă să perceapă într-un câmp mai larg lucruri care sunt încă necunoscute. Darul femeii de clarvăzătoare, facultatea ei intuitivă, a fost întotdeauna recunoscută.)

Interesul fetei pentru insolit nu se limitează la atât. Studierea francezei are și o semnificație antropologică. Lecțiile sunt organizate cu pretextul de a înțelege cugetul filozofic al străinului. Limba ar putea destăinui identitatea culturală a oaspetelui printr-un șir de enunțuri spuse prompt: „Vorbiți ceva, îmi traduceți și eu repet”, propune Maitreyi. Prin urmare, „depozitul și forma gândirii” [154, p. 91], dar și „*cadrul* imaginii despre lume” [ibidem, p. 96] a europeanului o întristează și o plictisește profund pe tânără. În schimbul ideilor misterioase așteptate, ea repetă niște fraze banale. În consecință, lecțiile devin tot mai plictisitoare, pentru că Allan nu se desprinde din universul ei, nu meditează, nu scrie poezii și nici nu se aseamănă cu poetul Tagore, tutorele ei spiritual. Astfel ea intuiește lipsa fondului profund al simțirii tânărului european, și doar printr-un „curs practic” despre eros, ea îi va da o viziune nouă asupra lumii, îl va învăța să-și recunoască Sinele în imaginile arhetipale.

În acest timp, personajul masculin, fără să intuiască existența testului ambivalent la care a fost supus, este preocupat să urmărească, în timpul lecțiilor de bengaleză, schimbarea treptată a ființei „barbare” într-o întrupare feminină și senzuală: „Îmi explica atât de frumos și mă privea atât de aproape, încât o ascultam fără să rețin nimic...”, mărturisește tânărul. Enigmaticul este centrul ce-i unește, iar jocul privirilor exprimă acea latură a psihicului din inconștientul fiecăruia ce se cere completat printr-o relație de reciprocitate. Din această cauză Allan simte o nelămurită atracție energetică și o afectivitate nestăpânită pentru o altă Maitreyi, una pe care n-o văzuse până acum. Fata i se pare mult mai accesibilă spre comunicare, prin urmare, mai înțeleasă, „*mai a mea*”, precizează tânărul european. Așadar, în roman, pentru personaje limba străină simbolizează colacul de salvare a relației lor. Ascunși după măștile lingvistice, ei își pot exprima mai ușor intenția de comunicare intimă și setea de desăvârșire lăuntrică a ființei. Maitreyi îl pregătește pentru o cunoaștere de Sine, iar el descoperă prin senzualitate Marea Zeiță ascunsă în trupul acestei indiene.

Atât timp cât protagonistul se află lângă Maitreyi, simte o mare ruptură interioară și, respectiv, o chemare interioară spre ființa feminină, părând fragil și gata pentru schimbarea definitorie. Însă, odată rămas singur, complexul virilității narcisiace revine și domină sentimentul de dragoste care încearcă să încolțească în sufletul europeanului: „Începui să râd cu poftă şi mă trântii pe pat, fericit că sunt totuşi un tânăr inteligent şi lucid", „sunt cel dintâi tânăr pe care Maitreyi îl cunoaşte mai de aproape, locuiesc alături de ea, sunt alb, şi ar avea atâtea motive să mă placă". Constatăm astfel că eul își evidențiază orgolios calitățile, pentru ca orice risc de pulverizare a lui să fie eliminat. Însă ființa subtilă a feminității caută posibilități de a reface Timpul pierdut prin gesturi firești de comportament. Nu numai Maitreyi, ci toate personajele feminine ale lui Mircea Eliade poartă în sine funcția arhetipală de a elibera pe *celălalt* din inconștientul colectiv. Maria Daria Maria din nuvela *Uniforme de general*, spre exemplu, este acea care îi amintește maestrului în muzică despre Spiritul Suprem ce așteaptă să fie eliberat: „...fiecare om are în el un înger, nu un înger păzitor, ci un înger care geme în întunecimile sufletului fiecăruia din noi, și pe care arareori, numai rareori, izbutim să-l descătușăm, să-l lăsăm liber să-și ia zborul, să se înalțe. Și atunci, o dată cu el, se purifică, și se înalță și sufletul nostru, sufletul fiecăruia din noi". Sarcina principală a lui Maitreyi, ca și în cazul Mariei Daria Maria, rămâne să-l ajute pe Allan să-și identifice „tovarășa cerească" [123, p. 229] care îi va elibera îngerul robit.

Scenariul ritualic al devenirii în totalitate continuă printr-un limbaj simbolic naturistic, ce în limbile indiene denumește „femeia". Maitreyi vine la Allan cu două ciorchine glicinii, una pentru el și alta pentru ea. Florile deși se îndepărtează una de alta, potrivit modelului arhetipal, nu se pierd, ci se atrag energetic. Maitreyi a sugerat acest fapt prin detaliul firului de păr propriu împletit pe floarea dăruită, care reprezintă un indiciu de recunoaștere. Gestul indienei transmite, în același timp, tendința pentru dăruirea instinctivă a jumătății sale feminine. Allan neînțelegând mesajul mistic, aruncă floarea peste geam, amuzat de încercările copilărești de a-i atrage atenția. Și tocmai când i se anunță că ea va ține o conferință la universitate despre esența frumosului, simte „o tulburare dezamăgire în suflet": „Niciodată n-aș fi crezut că fata aceasta poate gândi probleme atât de responsabile. (...) esența frumosului...". Firește că se simte oarecum debusolat în urma acestor descoperiri, căci imaginea reală a lui Maitreyi nu corespunde închipuirilor sale. Cercetătorul Julius Evola [88] consideră acest tip de comportament drept unul firesc în cazul unei pasiuni sau atracții sexuale elementare, ce se poate asocia cu dispreț și chiar ură între cei doi îndrăgostiți. Credem că la Eliade este doar un reflex al mentalității sale de european și al sentimentului de alteritate superioară pe care personajul lui Eliade ar vrea s-o mențină cu orice preț.

Prin respingerea și negarea importanței lui Maitreyi, Allan își redobândește, pe o perioadă, independența și siguranța sa de bărbat. Astfel, europeanul crede că ține sub control și *persona* și

anima: „Ce aș deveni eu căsătorit cu Maitreyi? E posibil să-mi pierd într-atât luciditatea, încât, prins în cursă să accept? (...) Ce s-ar face cu libertatea mea?” se neliniștește personajul. Convingerea sa neclintită este totuși afectată, întrucât „farmecul erotic e ca o adevărată otravă fără antidot” [134, p. 210], precizează Nicolae Manolescu; prin urmare naratorul recunoaște: „Mă închipui soțul Maitreyiei; aș fi fericit”.

Astfel că pentru înțelegerea sensului adevărat al fericirii, Allan urmează să decripteze misterul ființei acestei fete și să pătrundă în sensurile ideilor despre androginizare, sugerate prin traducerea și analiza poeziilor lui Tagore. În timpul discuțiilor, feminitatea lui Maitreyi se identifică în expresia lirică a acestora și se regăsește în eul masculin al poetului. „Mărturisește că s-ar da ca într-un poem din Tagore, pe plajă, în început de furtună”, notează personajul în jurnal. În acest context, poezia este înțeleasă ca un model al ființei complete, în care sunt îmbinate armonios masculinul și femininul. Iar Allan, la rândul său, discută despre virilitate vorbind despre Walt Whitman și Papini. Interesul discuțiilor crește în întâlnirile tot mai dese și mai prietenoase. Și pare, cu cât mai bine o înțelege și cu cât mai mult se atașează afectiv, cu atât mai mult rațiunea caută motive de renunțare la dragostea sa: „Mă legam de orice pretext ca să dau înapoi”, „Mi-e spaimă de mine”, mărturisește Allan.

Totodată, plimbările de seară pe malul lacului îl vor ajuta să cunoască noua lume prin deschiderile interiorului său. Iar pentru că „lumea pe care o privești îți deschide ferestre spre un alt Univers de semnificații și valori” [64, p.168], i se va revela o Indie plină de mituri și simboluri. Și invers, în vegetația devenită hierofanie, el își oglindește sufletul ce regenerează: „Îmi plăcea să rătăcesc pe alei și să cobor pe marginea apei, unde arbori mai tineri, răsădiți după terminarea lucrărilor, creșteau în voie, cu o perfectă individualitate, ghicind parcă jungla care fusese odinioară pe acolo și străduindu-se să recâștige acea libertate pierdută”. În meditațiile sale lirice se regăsește fenomenul întâlnirii naturii sale arhetipale cu realitatea actuală a eului. Se știe, inconștientul uman se exprimă prin reprezentări preistorice, fiindcă „cunoașterea naturii (...) constituie în esență limba și înveșmântarea exterioară a proceselor psihice inconștiente” [120, p. 60]. Astfel că în itinerarul său spre *anima, umbra* va fi cea care-l va conduce spre inconștient. De la rătăcirile pe alei, coboară pe marginea apei, simbol al lumii vii, amalgamate într-un tot întreg, în care, spune psihanalistul elvețian Jung, „eu nu sunt distinct de acesta și acela, unde îl trăiesc pe celălalt în mine, iar celălalt mă trăiește ca eu” [117, p.33]. Emma Jung menționează în *Animus and Anima* că apa este simbolul arhetipului feminin. Raportul semnificativ se elucidează în baza momentului mitologic al nimfelor - ființele misterioase, stăpânele apelor: „Water is, indeed, the life element par excellence. (…) Nymphs or fairies, dwelling in or near springs, have a special affinity with the water, which is belived to be the life element … . In a sense these beings are the gardians of the spring…” [122, p. 67]. (În traducerea noastră: Apa este, într-adevăr, elementul vieții, prin excelență. (…) Nimfe sau zâne, locuind în sau

lângă izvoare, au o afinitate specială cu apa, care este considerat elementul vieții… . Într-un anumit sens aceste ființe sunt gardienii izvoarelor…) În istoria religiilor, apa este un simbol al substanței primordiale, dar și al purificării. Odată cu coborârea în inconștient, care „pare să preceadă întotdeauna urcarea” [120, p. 56], personajul își găsește ființa feminină ca parte a eului ce abia a prins viață. De aceea, în arborii tineri văzuți de protagonist se ghicește parcă jungla care fusese odinioară. Prin ei se reconstituie și se sugerează *celălalt,* cel ce caută lumină pentru a redobândi plinătatea arhaică pierdută.

Remarcăm că fiecare apropiere de Maitreyi înseamnă un pas înainte către cunoașterea acestei fete misterioase. Atracția nu este doar carnală, sexuală, după cum precizează Allan. Există *ceva* în această indiană ce-l fascinează și-l absoarbe în totalitate. Însă, după cum am observat, rațiunea se împotrivește puterii nestăvilite a erosului, lupta pricinuindu-i atât o fericire lăuntrică cât și o durere: „Nici o femeie nu m-a turburat atâta. Suferința mea senzuală e un blestem. (...) mă turbură orice conversație care îmi insinuează primejdia, adică unirea mea cu Maitreyi”. Naratorul este în căutarea unui echilibru interior, a acelei siguranțe de sine pe care o avea până la atingerea de sacru. Adevărul este însă că blestemul de care pomenește nu va dispărea fără renunțarea la puterea judecății raționale pentru ca, prin „blocarea fluviului conștiinței”, să se concentreze asupra unui singur lucru. Punctul de meditație este, evident, natura sa feminină. Astfel că *anima* va putea fi scoasă de sub dominația rațiunii doar printr-un ritual erotico-mistic. Rezultatul ar fi unirea cu Marele Tot, dar femeia își va sacrifica virginitatea, poziția socială, chiar și liniștea părinților. La rândul său, protagonistul ar trebui să primească această jertfă, contopindu-se în *celălalt,* renunțând astfel la dubletele diferențierii primordiale, devenind un singur trup spiritual.

Maitreyi își concentrează întreaga atenție doar pe reconfigurarea ființei, ce va îmbina de acum în sine atât masculinul cât și femininul. Scrie poezii, exteriorizând astfel un model ființial total, pur: „Scrie poeme pentru mine și-mi recită ziua întreagă versuri” se bucură protagonistul. Pentru sine însă el recunoaște că n-o iubește, ci doar o admiră și îl excită, „totul, carnea, ca și sufletul”. Este în el o frică de necunoscut și o îndepărtare de Centru. Schimbarea radicală vine odată cu ritualul inițiatic erotico-mistic, în care, de altfel, protagonistul nu va juca sincer, ci doar va profita pentru a-și satisface poftele trupești. Maitreyi, fecioara interzisă, îi va sluji drept jertfă într-un spectacol feeric inițiatic. Prin ea, sufletul europeanului ar putea fi prins și absorbit de natura primordială. Ceremonialul erotico-mistic, o transpunere artistică a ritualului *maithuna*, începe cu schimbul de priviri. Apoi extazul erotic se amplifică cu atingerile de mâini: „O fericire calmă și în același timp violentă, în fața căreia sufletul nu opunea nici o rezistență; o beatitudine a simțurilor care depășea senzualitatea, ca și cum ar fi participat la o fericire cerească, la o stare de har”. Teama de riscul de a fi prinși de părinții fetei, îl oprește de la acțiuni mai îndrăznețe. Iar această interdicție are și ea, la rândul ei, funcția mistică de „a

emancipa voluptatea de simțurile imediate, carnale" [53, p. 114]. Senzualitatea europeanului urcă o nouă treaptă prin o altfel de atingere a indienei. Maitreyi îi cere să se descalțe pentru a-și apropia picioarele. De altfel, e o modalitate prin care indienii își exprimă dragostea: „Mi-am ridicat fără voie piciorul sus pe pulpe, până aproape de încheietura aceea a genunchiului... (...) am trăit mult și am înțeles mai adânc ființa lui Maitreyi decât izbutisem în șase luni de eforturi, de prietenie, de început de dragoste".

Din mărturisirile lui Allan putem conchide că jocul senzațiilor îl induce spre o trăire totală. Dincolo de pura senzorialitate dezlănțuită, fiecare nivel de apropiere dintre cei doi reprezintă o adâncire tot mai insistentă în inconștientul lor colectiv. Pentru că senzualitatea a suprimat orice frică și a făcut să se uite orice opreliște impusă din exterior, egoismul virilității este temporar învins de natura feminină. Manolescu spune că se potolesc toate neliniștile cu excepția celei a simțurilor înseși, și care e „o împlinire ce nu lasă nici un spațiu gol în suflet" [134, p. 211]. Astfel că adevărata dragoste Allan o va trăi abia acum, când feminitatea i-a invadat sufletul. De aici încolo este hotărât să se unească cu Maitreyi pentru totdeauna într-o armonie reciprocă a constituenților primordiali *anima* și *animus*, un sentiment ce-i ridică la nivelul zeităților: „O nemaipomenită beatitudine mă invada atunci pe toate porțile sufletului și ale trupului. Îmi simțeam ființa plenar și continuu, un val inefabil mă înălța din nimic, fără să mă despartă totuși de mine însumi, fără să mă rătăcească. Niciodată n-am trăit mai total și mai nemijlocit ca în acele clipe, care mi s-au părut fără durată".

Fecioria, religia și cultura nu sunt însă singurele obstacole în devenirile erosului. Jocul personajelor obține o notă de inedit când Maitreyi îi mărturisește că „sufletul ei era de mult dat altuia". La treisprezece ani a fost legată de Robi Thakkur, poet și filozof indian, prin forma pură de dragoste, numită de greci *filia*. E felul spiritualizat de iubire prin care poetul *Guru* o făcea fericită la modul absolut, într-un fel mistic, încât Maitreyi ajungea să confunde realitatea cu visul. În momentul mărturisirii sentimentului, poetul i-a cerut să rămână pură toată viața, să-l iubească, să scrie versuri și să nu uite niciodată de el. Prin dragostea față de un zeu imaginar, suportul real fiind *guru*, fata țintea să atingă puritatea de zeiță primară. Așadar, Maitreyi este, de fapt, o făptură împlinită spiritual. Trăiește într-o armonie deplină cu Sinele și cu natura. Dragostea ei nu cunoaște vreo tulburare emoțională aflându-se dincolo de poftele trupești, ridicată sus, deasupra firii umane, într-un Cosmos spiritualizat și pur. De aceea jocul lui Maitreyi ia sfârșit atunci când înțelege intenția lui Allan de a-i cuceri trupul, ceea ce ar fi însemnat să încalce promisiunea dată poetului Tagore. Diferența de mentalitate culturală o împiedică să explice, pe înțelesul străinului, sentimentul de armonizare spirituală și energetică ce o are față de figura poetului filozof. Pentru europeanul Allan experiența ei mistică este doar un „amestec hidos de devoție și fraudă" și nu prezintă vreo piedică în unirea lor. El insistă în pasiunea sa erotică, având mai mult rădăcini în poftele senzuale. Scenele de dragoste și de

pasionalitate nestăvilită o fac pe Maitreyi să renunțe la orice ar putea să împiedice desfășurării libere și depline a sentimentului. Dorind să fie sinceră până la capăt și devotată total acestui iubit de alături, renunță la cutia și scrisorile lui Tagore. Gestul vorbește despre o devoțiune deplină, de un sentiment profund spiritualizat, ceea ce nu-l definește și pe Allan.

Și totuși, unirea lor fizică trage după sine un gol, un viciu, determinat de egocentrismul protagonistului. Acesta pune mai presus rațiunea, luciditatea, individualitatea, egoul său viril, și nu *cealaltă* parte sensibilă, *anima* spre care, uneori, balansează, numind-o starea de intoxicație. Iubita, vocea interioară a lui Allan, care presimte acest lucru, intuiește apropierea *karmei* ce i-ar putea despărți, de aceea încearcă să găsească protecție în forțele naturii, printr-o logodnă. E un act care, pentru Allan, nu se cere oficializat sau confirmat de vreun ritual mistic. Totuși el acceptă să asiste la ceremonie doar pentru a-i reda lui Maitreyi pacea interioară, construită, i se pare lui, dintre o patimă de „joc pur și liberă bucurie". Profunzimea sensului acestui ritual rămâne totuși neînțeles de european, pentru că, precizează Allan, „nu puteam scăpa de luciditate".

Maitreyi, în schimb, împlinește toate canoanele tradiției hinduse, pentru a muri și a se naște din nou într-o unitate primordială. Logodna, în același timp, mai prevede și „dizolvarea celor două naturi (masculin si feminin) și proiectul unei noi lumi, născută din iubire" [161, p.127], susține cercetătoarea Doina Ruști. Aspirația androgină este exprimată prin dăruirea unui inel ce simbolizează unirea în eternitate și fidelitate. Piatra prețioasă și cei doi șerpi încolăciți de pe inel au o încărcătură simbolică. Nestemata verde-neagră, în forma unui cap de șopârlă, potrivit *Dicționarului de simboluri* a lui Jean Chevalier și Allan Gheerbrant [29], semnifică cei doi poli complementari *yang* și *yin* ce caută lumina, dorința trezirii la viața din adormirea inconștientului. În același timp, ceremonialul căsătoriei indiene prevede ca inelul să fie confecționat din fier și din aur, combinație ce sugerează principiul reuniunii forțelor primare și dobândirea armoniei cosmice: femeia fiind supusă și fidelă soțului, bărbatul – plin de putere și noblețe. În sfârșit, „polarizarea nediferențierii primordiale se face în galben și negru precum în *yin* și *yang*" [29, p.83], prin cioplirea celor doi șerpi încolăciți, ființe ce simbolizează androginia. Simbolismul șarpelui este concomitent și „o încarnare a rațiunii supraumane, a Logosului divin" [90, p.180].

Inelul obține și mai multă putere magică după ce este sacralizat de rugăciunea lui Maitreyi adresată Cosmosului, în special pământului. Jean Chevalier și Alain Gheerbrant afirmă că „la indieni maya, glifa pământului este zeița lună, regină a ciclului fecundității. Bătrâna zeiță Maya, selenară și pământeană deopotrivă veghează asupra nașterii, a originii oricărui lucru, la începutul manifestării" [ibidem, p. 41]. În acest mod, binecuvântarea pământului reprezintă o poartă către integrarea unității ființei umane cu natura. Prin stăruirile fetei către „mamă pământ", Maitreyi cere permisiunea de a se uni cu Allan pentru totdeauna: „Tu mă auzi, mamă pământ, tu nu mă minți, maica mea. Dacă mă

simți aproape, cum te simt eu acum, și cu mâna și cu inelul, întărește-mă să-l iubesc totdeauna”. Fata cere să se identifice și să se regăsească în el precum cerul și pământul erau una în timpul primordial, pentru ca, despărțiți fiind, să fie, totuși, aproape prin dragoste: „Și cum aștepți tu ploaia, așa îi voi aștepta eu venirea, și cum îți sunt ție razele, așa va fi trupul lui mie. (...) Să fie viața noastră ca bucuria ierburilor ce cresc din tine. Să fie îmbrățișarea noastră ca cea dintâi zi a *monsoon*-ului. Ploaie să fie sărutul nostru. Și cum niciodată nu obosești, maica mea, tot astfel să nu obosească inima mea în dragostea pentru Allan. (…)... eu voi fi a lui Allan, și a nimănui altuia. Voi crește din el ca iarba din tine.(...) Întărește-mă să-l iubesc totdeauna, bucurie necunoscută lui să-i aduc, viață de rod și de joc să-i dau”. Ritualul se încheie cu anularea dualității. Maitreyi este sigură că Mama-pământ i-a binecuvântat și i-a unit: „Acum nu ne desparte nimeni, Allan. Acum sunt a ta, cu desăvârșire a ta...”.

Jocul inițiatic al yoginului Allan continuă cu prima noapte de dragoste. Maitreyi vine în camera logodnicului, deja fără nicio frică de *karma*, venind să pecetluiască unirea sacralizată cu dragoste senzuală. Astfel că zeița îl introduce pe Allan într-un spațiu și timp fermecat, unde *sufletul* său descoperă desăvârșirea. Trupul gol „depășise pentru mine orice frumusețe”, mărturisește personajul narator. Chipul, se știe, reprezintă altarul ființei. Iar ritualizarea acuplării, conform unor valenţe metafizice, afirmă antropologul Julius Evola, ajunge chiar să vorbească despre o contemplare a lui Dumnezeu în femeie. Din această cauză, adevăratul mister al pierderii în *celălalt* se petrece aici, în brațele iubitei, și nu în timpul ritualului de logodnă: „simțeam cum crește în mine, fără hotare, o dragoste pe care Maitreyi niciodată n-o bănuise”.

Actul erotic fizic anulează pentru totdeauna barierele de comunicare și înțelegere dintre cei doi. Străinii din culturi și religii diferite sunt transfigurați în Unul coerent, unde nu mai este loc pentru *alteritate*. Mircea Eliade afirmă că erosul este cea mai hotărâtă anulare a *vieții* individuale, fiindcă, odată cu parcurgerea tuturor treptelor de inițiere, „erosul anulează individualul” [50, p. 26]. Prin urmare, „sexualitatea, dragostea dintre Allan și Maitreyi este deopotrivă de esență mistică: fizică și metafizică” [134, p. 221]. Întru susținerea acestei idei vin și reflecțiile protagonistului romanului: „Ajunsem să-mi placă numai ceea ce-i plăcea și ei; muzica, poezia, literatura bengaleză. Mă străduiam să descifrez în original poeziile vaishnave, citeam emoţionat traducerea *Shakuntalei* şi nimic din cele ce mă interesau odinioară nu mai îmi reţinea acum atenţia”. Și ființa lui Maitreyi s-a armonizat întru totul cu cea a lui Allan, l-a penetrat „asemenea membrelor unei broaște țestoase” [53, p. 225]: „Ghicea orice sugestie și desăvârșea orice început cu un instinct pe care îl invidiam. Descifra dorul trupului meu cu o preciziune care la început mă stingherise. Știa perfect clipa când voiam să rămân singur...”.

Tot aici, menționăm că intuiția amintită de protagonist este văzută de psihanalistul C. G. Jung ca un dat al femeii. Datorită puterii sale masculine, *animus,* aceasta creează opinii care ca și cum

există de-a gata, fără efortul analitic al gândirii. Intuiția este atât de temeinică, „încât femeia nu concepe posibilitatea unei îndoieli” [117, p. 235]. Ultimele trăiri ale personajelor sugerează „reintegrarea contrariilor, spune Mircea Eliade, o întoarcere la nediferenţiatul primordial. Este vorba despre restaurarea simbolică a „haosului”, a unităţii arhetipale care a precedat Creaţia, iar această reîntoarcere la indistinct se traduce printr-o supremă regenerare, printr-o prodigioasă sporire a puterii” [67, p. 106]. Istoric al religiilor, Mircea Eliade susține că în gândirea filozofică indiană, libertatea şi cunoaşterea sunt solidare: cel care ştie, care a ajuns să cunoască structurile profane ale fiinţei, se bucură de spontaneitatea divină, „nu se mai mişcă asemenea automatelor omeneşti conform legilor cauzelor şi efectelor, ci «dansează» ca zeii - sau ca flăcările” [ibidem, p. 37]. Astfel că totalizarea Unu – Tot are loc în Dumnezeu, în Marele Tot, și, drept rezultat, se trezește Sinele (în filozofia hindusă numit *atman*). De aceea, ființa lăuntrică a lui Allan, prin *anima*, Marea sa Zeiță, se întregește cu un spor de fertilitate, plenitudine, frumusețe și virilitate nebănuit.

Pe lângă aceste schimbări, protagonistul decide să rupă toate punțile ce-l legau de ispititele exterioare. Allan îi va vorbi lui Harold, prietenul din lumea veche, profană despre miracolul autocunoașterii. În monologul său el se arată foarte revoltat că amicul nu descifrează conotația metafizică a schimbării sale, că nu apreciază tainele Indiei. Demonstrează triumfător diferențele nivelelor culturale și ontologice ale acestor două lumi: „Ar fi cea mai mare fericire a mea, dacă aș fi izbutit să fiu primit în lumea aceasta... (...) O lume vie, cu oameni vii, care suferă și nu se plâng, care au încă o etică, iar fetele lor sfinte, nu târfe ca ale noastre. (...) E o lume moartă lumea noastră, continentele noastre albe. Nu mai găsesc nimic acolo. Dacă aș fi primit, cum mă rog lui Dumnezeu să fiu, într-o familie indiană, aș găsi puteri să-mi refac viața aceasta clădită pe nimicuri, pe interese stupide și pe abstracțiuni. (...) Nu pot fi fericit decât într-o dragoste perfectă și nu găsesc asemenea dragoste decât aici, aici în casă, în cartierul ăsta”. În cazul dat, observăm dominația totală a complexului inconștient *anima*, întrucât, zice Jung, „oamenii se tem să rămână cu ei înșiși. Deci în cazuri de afecte, trebuie să ne permitem să spunem tot ce vrem (un dialog cu noi înșine), (…) astfel se educă *anima*” [117, p. 231]. Această stare interioară a protagonistului devine, credem, și mai explicită prin zicerea filozofului român Lucian Blaga: „eul cel nou e chiar mai unitar, mai consecvent realizat decât cel vechi. Noul eu e o existență înălțată, de un profil și stil consolidat, în acord cu imaginile întregii mitologii cristologice. (...) Eul nou emană o atmosferă proprie” [17, p. 206]. Consemnăm că Harold, în acest moment, simbolizează virilitatea egolatră de care Allan s-a debarasat deja. De aceea, în fața acestuia, el poate să se pronunțe mândru de reușita depășirii stării sale inițiale. Faptul ca atare semnifică dezlegarea definitivă a eului său de structura istorică a *realului* și revenirea în angrenajele arhaicului. Prin conștientizarea ruperii de modernitate, el redobândește deplinătatea primordială.

Însă Allan nu se va putea afla la nesfârșit în acest spațiu al erosului sacral, după cum i-a promis lui Maitreyi în timpul logodnei. El este smuls din cadrul paradisiac al iubirii de părinții lui Maitreyi, cei care și l-au introdus în templul spiritual al casei lor. Răpuși de durere din cauza păcatului căzut peste casa lor, părinții decid să-l alunge pe Allan. Dragostea tinerilor, în condițiile unei ierarhii de caste stricte și a unor cutume de castitate rigide, nu reprezintă pentru ei un motiv de căsătorie. Văzută dintr-o perspectivă mai largă ce ține de filosofia religiei, îndrăgostiții sunt forțați să se despartă pentru că iubirea lor n-a avut girul binecuvântării mamei-pământ până la capăt, pentru amândoi. Ritualul logodnei, am remarcat mai sus, era văzut, inițial, de european, drept un joc copilăresc al fecioarei. Prin urmare, *karma* este necruțătoare. Deveniți un tot integru, separarea lor nu înseamnă altceva decât uciderea noului eu comun, nonexistența. Dezechilibrul lăuntric îl identificăm în notele de jurnal ale protagonistului: „...sufocat de o durere pe care nu știm pe ce nume să-i spun, (...) ca și cum m-aș fi trezit deodată singur într-un cimitir, fără nimeni lângă mine căruia să mă plâng, de la care să aștept mângâiere. Parcă fusesem rupt în zece bucăți, căci îmi simțeam trupul numai o rană, sufletul risipit, nu mai aveam nicio voință, nici putere să mă dezmeticesc o clipă”. Și totuși găsește o mângâiere în puterea lui Maitreyi de a-i scrie pe un „petec de hârtie”: „Nu-ți zădărnici viața, nu te lăsa înfrânt. Pleacă în lume și arată tuturor curățenia ta. Fii om”. Fata dă dovadă de o putere deosebită de caracter. Deși suferă tot atât de mult, fiind sub controlul complexului autonom *animus*, este plină de curaj și bărbăție. Identificăm, astfel, o manifestare a androginismului, ca urmare a însumării concomitente a puterii masculine și feminine. Maitreyi îl îndeamnă să trăiască în continuare în spațiul sacru, poruncindu-i să răspândească lumina purității cunoscute în lume.

Într-un plan contrar, sesizăm eul feminizat al lui Allan, prins în capcana slăbiciunii și neputinței de revenire la starea de echilibru psihic și spiritual. Hermafroditul interior al tânărului e bulversat de mulțimea imaginilor arhetipale, ce nu-i permit să gândească lucid și să-și găsească echilibrul. Lumea în care a revenit pare o lume imposibilă, la care nu se mai poate adapta. Oamenii răsăriți din lumea profană par niște năluciri, cu neputință pentru conviețuire: „... iar eu ascultând-o, mi se părea că trăiesc un vis, într-atât era de neverosimilă prezența mea aici, și chiar viața mea, trupul întreg pe care mi-l întinsesem pe pat... (...) Totul mi se părea irațional, imposibil, și ghiceam că aș înnebuni dacă aș rămâne multă vreme cu asemenea oameni alături”.

Protagonistul este cuprins de ideea că unica ieșire din labirint este moartea. Allan intuiește că odată cu despărțirea de jumătatea sa iubită, viața androgină nu are continuitate. Iar aceasta înseamnă pierderea sensului existenței și, în definitiv, dezechilibrul interior și chiar demența: „Ca să mă liniștesc, spune Allan, mă gândeam la moarte. (...) Gândul morții era singura alinare”. În altă ordine de idei, important este să remarcăm că personajul uitându-se în oglindă, pentru prima dată se întâlnește cu sine însuși. Oglinda reflectă „pe cel care se uită în ea, spune Jung, acel chip pe care nu-l

arătăm niciodată lumii, pentru că-l ascundem cu ajutorul *personei* – masca noastră de actori" [120, p. 58]. Allan demascat în acel moment își cercetează tulburarea psihică exteriorizată prin metamorfoza fizică: „De-abia mă recunoscui. Fața îmi era palidă, suptă, uscată, și sprâncenele răvășite, parcă le smulsesem; nu știu ce dungă se adâncise la colțul buzelor, care mă schimbau cu desăvârșire...". De altfel, acest moment reprezintă primul pas spre revenire la luciditate, pentru că Allan reușește să-și fixeze privirea asupra rănii spirituale și să găsească un tratament corespunzător. Salvarea vine prin redeșteptarea și activarea puterii masculine: „Mă minunai descoperind, pe fața mea o hotărâre virilă și putere de a acționa, însușiri pe care le pierdusem de mult". Mai mult, un efort considerabil îl depune și Maitreyi cu încurajările și îndrumările sale: „Fii bărbat și lucrează înainte, nu te deznădăjdui...". Remarcăm astfel că iubita, în mesajele sale scurte adresate lui Allan, nu mai amintește despre „unirea noastră", ci inițiază coridorul de reîntoarcere a iubitului său către conștient, către imaginea masculină adormită, timp în care, ea se lasă mistuită de regretul profund al pierderii timpului și spațiului sacru. Maitreyi se opune realității, nu vrea să recunoască căderea, forțând să distrugă barierele vii, părinții, pentru o reunire cu *celălalt eu*. De aceea, durerile trupești pe care le suportă nu se compară cu cele lăuntrice, care o incită să-și caute libertatea sufletească. Romanul ne oferă multe exemple, unul dintre ele ar fi acesta: „Pe Maitreyi au vrut s-o mărite, dar ea a țipat că va mărturisi soțului, în noaptea nunții, că s-a culcat cu mine și va compromite întreaga familie, căci va fi dată afară cu scandal, și tot orașul va afla de rușinea ei. Inginerul, auzind-o, a lovit-o odată peste față, de a trântit-o la pământ în sânge". Astfel, pentru a supraviețui, bestialul din ea reprezintă „catalizatorul mișcării de regenerare psihică" [19, p. 163]. Ea își recunoaște eul masculin în vegetație, în aer, în apă, cu alte cuvinte, în întreg Cosmosul. Iubitul ei se transfigurează într-un zeu mitologic. Ființa îi este pătrunsă acum, necondiționat, de fericire prin simpla respirație și prin atingerea naturii, căci Allan în închipuirea ei este deja pretutindeni. Prin urmare, nimeni nu mai poate împiedica unirea lor, ea își reîntâlnește iubitul în eternul indic. În bilețelele trimise europeanului ea hotărăște să-i comunice divinizarea lui: „Cum te-aș putea eu pierde pe tine, când tu ești soarele meu, când razele tale mă încălzesc pe drumul acesta de țară.", „Nu te sărut eu acum, odată cu buchetul pe care îl strâng la piept "? sau „Nopțile tu vii la mine, cum veneam eu altădată, în camera noastră de dragoste din Bhowanipore. (...) tu vii acum ca un zeu din aer și din pietre scumpe, și te ador, căci tu ești mai mult decât dragostea mea, tu ești soarele meu, viața mea".

Fiecare din ei revine la libertatea inițială, pe care am identificat-o la începutul romanului. Maitreyi se reintegrează în Marele Tot. În timp ce Allan decide să ucidă pustiul din suflet prin plimbările lungi în neștire. Acestea reprezintă drumul de căutare a naturii sale masculine. Astfel, căutarea este lungă și anevoioasă prin rătăciri labirintice în întuneric. Inițial, el găsește salvarea în natură, își proiectează *femeia* în eternitate. Însă până la ieșirea din labirint, se va pierde în haosul

interior, reprezentat în roman prin simbolul pădurii. Va coborî în inconștientul aflat sub conștiință, la „pârâul din vale", unde își potolește setea de armonie interioară și acolo îl cheamă pe *celălalt*: „Maitreyi! Maitreyi!", momentul când „un Yang este preluat de un Yin" [124, p. 56]. Deși nu-l mai regăsește ca înainte, dar, aflat într-o simbioză cu natura, vegetația, apa, cerul vor transmite dorul către *celălalt*. Doar în acest loc, deschis spre Univers, eul său feminin poate fi mângâiat și oarecum tămăduit prin amintiri: „Nu știu dacă viețuiam sau nu real, în atâtea luni de completă solitudine, dar aceasta era singura mea putință de supraviețuire. (...) Trebuia să le adorm, să le narcotizez printr-un vis tot mai puternic, în care nu mai exista nici moarte, nici păcat, nici despărțire". În această amorțire a personalității, naratorul își uită, treptat, Sinele. Își lasă ființa descompusă în fața timpului curgător pe lângă dânsul. Astfel se pierde mult din *eul nou* și Allan se întoarce înapoi, în multiplicitate, în drama existenței omului modern, moment înțeles din mărturisirea tânărului: „Când mi-am văzut numele pe plicul adus de paznic, parcă nu-mi venea a crede că-mi este adresat mie. Mi se părea că acel Allan nu mai exista de mult, că îl lăsasem undeva în urmă". Așadar, sufletul său, mai mult ca niciodată, visează la eliberarea de suferință, calea unică fiind uitarea lui Maitreyi. Ștergerea, distrugerea naturii sale feminine, ce-l închidea într-un labirint. De aceea, în interiorul lui, regăsește frânturi din masculinitate pe care vrea să o readucă prin imaginarea unor oameni „toți sămănând cu mine, spune Allan, dar mult mai profunzi, mai bărbați, mai liberi". Sunt niște iluzii, speranțe, unica flacără ce mai pâlpâie în întunericul și pustiul unei lumi dărâmate.

Protagonistul urmează să depășească criza psihologică, „procesul de dezintoxicare" [34, p. 174] printr-un ritual al acuplării cu o altă femeie, datorită căruia se dezleagă de Maitreyi și pierde pentru totdeauna timpul și spațiul primordial. Este vorba despre personajul feminin, Jenia Isaac, din Capetown, Africa de Sud, care a venit în India să găsească absolutul. Boala ei vine pentru Allan ca un motiv de a nu mai pleca în plimbările sale lungi în inconștient, în discuție cu Sinele – „este un corectiv venit la timp, ca să-l limpezească de vraja orientală în care se confundase ca un somnambul" [ibidem, p. 176]. Astfel că se lasă prins în capcana firii sale masculine, ascultând experiența unor dezamăgiri banale în dragoste. Lipsa de feminitate a Jenei îl dezgustă, dar, în același timp, reprezintă un punct de sprijin în ieșirea din haosul interior, fiindcă *animus*-ul se proiectează perfect în caracterul viguros al acestei femei, prin urmare se săvârșește „expurgarea eului de pasiune" [idem]. Mai mult, vom desemna respectiva intervenție în ritualul mistic al femeii drept o manifestare a celei de-a doua imagine a *animei*, întrucât, spune Jung, imaginile „sunt bipolare și oscilează între semnificația lor pozitivă și cea negativă. (...) Ceea ce înseamnă că ea își face apariția când sub un aspect, când sub celălalt" [115, p. 251]. Funcția celei de-a doua *animei* ar fi regăsirea în întregime a ființei sale masculine în această lume profană, și restabilirea ei ca dominantă vitală, așa după cum observă însuși protagonistul: „Și dacă mi-ar fi dovedit că omul din mine nu murise, că eu am rămas același, cu

păcatele, cu micimile, cu patimile mele, atunci m-aş fi putut retrage din lume; aş fi fost liber să-mi aleg drumul pe care mi-l hotărâsem, aş fi fost liber să fac orice”. În acest moment, subliniază Pompiliu Constantinescu, apare contrastul între două mentalități: „între europeanul stăpân pe voința scăpată din mână și asiaticul cufundat în fericirea propriei suferințe” [34, p. 175].

Astfel că, de acum, firea lui este orientată să găsească calea întoarsă. De aceea, ritul de pierdere ireversibilă a sacrului se va realiza tot printr-un act erotic, momentul când în interior, ființa sa feminină luptă cu cea masculină: „La Maitreyi m-am gândit îmbrățișând acel trup bălan și robust de evreică finlandeză; pe Maitreyi o căutam la sărutare, de ea voiam să mă dezbar, pe ea voiam s-o uit. O căutam și o izgoneam”, spune naratorul.

Într-un final, protagonistul începe o altă etapă a vieții. Se trezește cu o luciditate inumană. Natura pierduse semnificația de hierofanie, iar firea masculină redobândește poziția în conștiință și în relație cu lumea înconjurătoare. După cum menționează criticul Pompiliu Constantinescu, „s-a purificat de metafizica iubirii prin fizica ei” [34, p. 176]. Paradoxal sau nu, agonia trăită i se pare acum o zădărnicie a zilelor. În schimb, este cuprins de o liniște și o seninătate mintală și sufletească uimitoare, de o bucurie violentă, ceea ce observăm în fragmentul următor: „Și parcă totul a trecut într-o singură clipă... (...) Scăpasem de ceva greu, de ceva ucigător. Îmi venea să cânt, să alerg. Nu știu cum s-a întâmplat aceasta. Se coborâse ceva în mine, mă năpădise ceva. Și atunci m-am întors”.

Tehnica inelară a romanului aduce în fața cititorului un personaj care a pierdut contactul cu eternul și cu sacralitatea în favoarea lumii profane, fiind nevoit să se întoarcă în comunitate, să-și revadă valorile spirituale. De aceea el încearcă să șteargă totalmente din memorie experiența erotico-mistică. Respinge cu vehemență orice i-ar aminti de Maitreyi. Prin certitudinea gândului „refuz s-o primesc”, protagonistul a închis porțile sufletului, iar *atman* este din nou încătușat și robit conștientului. Schimbarea se manifestă prin desfătarea în brațele fetelor „ieftine și proaste”, precum le numea anterior, pentru bancnote de supraviețuire, pijama de noapte și „pentru o cină mai ca lumea”, notează protagonistul la finalul romanului.

Allan este personajul eliadesc ce retrăiește experiența autorului de cunoaștere a Sinelui. În acest ritual al reintegrării contrariilor erosul simbolizează spiritul mistic ce omogenizează principiul feminin și principiul masculin în Unu indivizibil. Apropierea savantului și romancierului Eliade de psihanalistul Jung în timpul analizei romanului ne-a determinat să înțelegem că ritualul drumului spre Centru spre care tindea să-l aducă vocea inconștientă a protagonistului înseamnă categoric cunoașterea *celuilalt* feminin sau masculin din ființă.

2.2. Identitate și alteritate: personaje-dubluri și dublete simbolice

În *Memorii* Mircea Eliade scria că după ce terminase de tradus *The Fighting Angel*, se simțea obsedat de subiectul unui roman de dragoste. Subiectul acestuia era în aparență simplu: la o vânătoare se întâlnesc doi bărbați care își povestesc, într-o noapte, „marea lor dragoste". Ambii sunt îndrăgostiți de aceeași femeie Ileana / Lena ce îi părăsesc. Motivul despărțirii fiind neclar, însă cert este că „tragedia care de două ori curmase această „dragoste perfectă" nu fusese provocată de incidente aparținând lumii profane" [68, p. 358]. Romanul *Nuntă în cer*, mărturisește Eliade, a fost scris timp de o lună în condițiile unui lagăr de concentrare. Pedeapsă pentru atitudinea sa față de regimul politic, mai cu seamă fiindcă, spune romancierul: „mi se părea de neconceput să mă desolidarizez de generația mea în plină prigoană, când oamenii erau urmăriți și persecutați fără vină" [ibidem, p. 354]. Constantin Noica, într-o scrisoare adresată lui Mircea Eliade, apreciază romanul respectiv ca „cea mai bună carte a anului românesc" [146, p. 228]. Iar Paul Cernat susține că *Nuntă în cer* este „prima proză a lui Mircea Eliade în care eroii cuminți, dacă nu cumva și înțelepți – învață să citească semnele care li se fac de pretutindeni, descoperind misterul propriei existențe. Și se mai învață «să nu se grăbească» într-o lume ce se îndreaptă, grăbit, spre catastrofă" [26, p. 27].

Nuntă în cer și *Noaptea de Sânziene* sunt opere literare în care personajele masculine, în mare măsură, sunt construite după prototipul personalității filosofice, artistice a autorului. Lumea ficționară este însuflețită de interioritatea și identitatea creatorului, prin urmare, tendința celui care „zidește" oameni este să fie după asemănarea sa în credința fundamentală. În așa fel, intenția reală a lui Eliade este să iasă din ritmurile istorice datorită operei literare ce simbolizează, credem noi, un uter al începutului în Tot. Personajele și lumea lor adăpostesc necuprinsul pe care Eliade îl vrea trăit, de aceea textul acumulează în sine imaginația, taina inițierii în Marele Tot. Acest fluid creativ „metamorfozează" autorul în spiritul personajului, împreună coborând în același Sine. Scrisul, precum în cazul lui Ciru Partenie, Mavrodin, simbolizează o dăruire sieși, formând Întregul. În cele din urmă, putem înțelege personajele – costumul autorului, prin intermediul cărora înaintează în Eternul din ficțiune. „Eliade, scrie Grațiela Benga, pledează tocmai pentru regăsirea capacității de autodefinire a ființei ca ființă creatoare, fapt ce ar provoca de îndată transferul alterității din latent în realitate și ar rezolva dubla problemă a omenirii de după război: recâștigarea identității pierdute și salvarea de sub stigmatele unei istorii furibunde, prin concentrarea timpului, zdrobirea lui și transfigurarea într-o dinamică a necuprinderii" [14, pp. 56-57]. Un exemplu exhaustiv al preschimbării identității îl identificăm în primul roman al scriitorului *Isabel și apele diavolului*, apărut în 1930: „Senzația nouă și fericită a schimbării de personalitate; ajung un doctor, sunt un doctor, numai sunt eu, cu nume și pronume, ci un doctor. Restul se pierde. Diletantismul culturii mele capătă

strungul științific. În brațele cuvântului nou crește o făptură nouă” [59, p. 11]. Dubla existență paralelă dintre Eliade – creatorul și *celălalt* Eliade (expresia Grațielei Benga) din roman duce, negreșit, la beatitudinea cosmică. Bucurie ce în limitele realului este imposibilă, dar și irațională. Astfel că după ce finisează romanul *Noaptea de Sânziene*, Eliade se simte excomunicat din propriu Sine, „smuls” din realitatea absolută. *Celălalt* Eliade a rămas închis în limitele paginilor, dăruit personajelor sale: „Nu izbutesc să mă bucur că am terminat această carte. (…) Ieri și astăzi, starea ciudată de tristețe, oboseală și deznădejde. Niște oameni pe care i-ai purtat cinci ani cu tine, pe care i-ai însuflețit și nutrit din propria ta ființă. Pustiu lăuntric. Mă trezesc oarecum fără sens în viață, istovit” [63, p. 264].

Tot aici, considerăm că opera literară eliadescă are o valoare mitică, ea simbolizează un adevărat *incipit vita nova* al autorului, dar și al cititorului, concomitent. Roland Barthes analizează acea nouă profunzime dobândită în timpul actului creației, astfel că scriitura, susține critica literară, „ajunge mereu într-o existență dublă și suprapune peste conținutul cuvintelor niște semne opace care poartă în ele o mântuire secundă” [9, p. 68]. Se înțelege că, vrând-nevrând, cititorul regresează la starea de pre-formal a lui Mavrodin-Hasnaș, sau a lui Ștefan Viziru-Ciru Partenie, descoperind în Sine alteritatea, exprimată prin creație. Modelul de existență, manifestat prin descoperirea de Sine, predispune cititorul la recunoașterea greșelii – crima zilnică față de sine însuși – lăsând interioritatea umană să „zacă” în trup. În *Taina Indiei. Texte inedite* conferențiarul răspunde la întrebarea: „ce înseamnă a rezista lecturii? Înseamnă a-ți păstra frăgezimea, spontaneitatea, elanurile inițiale. Într-un cuvânt, înseamnă a nu te anchiloza, a nu îmbătrâni […] Toată tehnica lecturii constă în virtutea aceasta a transformării substanței cărților. Ceea ce se numește asimilare este tocmai procesul obscur care transformă problemele și personagiile unei cărți, într-o dramă la care participă lectorul, și după sfârșitul căreia el se regăsește mai adâncit, mai îmbogățit, mai experimentat” [82, pp. 106-109]. Urmărind itinerarul spiritual al personajelor în devenire, lectorul este transferat în conștiința creatoare, formând un om nou superior. Roland Barthes scrie că „literatura noastră este de o sută de ani un joc periculos cu propria moarte, adică un fel de a o trăi: ea este asemenea acelei eroine raciniene care moare pentru că s-a cunoscut pe sine” [10, p. 125].

În acest sens, observăm că proza fantastică se deosebește de cea realistă doar prin modul de prezentare a recuperării unității primordiale. În cea realistă, Eliade plasează drama personajelor pe o axă cronologică istorica, descoperind suferința prin intermediul dialogurilor, monologurilor interioare, reflecțiilor meditative, iar în cea fantastică, naratorul are acces liber direct în straturile profunde ale psihicului, intruziunea fiind redată artistic prin imagini și simboluri arhetipale. Însă în ambele cazuri, integritatea va fi căutată irevocabil în ființa ursitei cerești.

În altă ordine de idei, Ileana, personajul feminin, trece ca o axă centrală prin aceste două opere *Nuntă în cer* și *Noaptea de Sânziene*. Ea este cea care integrează forma în substanță, întrucât simbolizează femeia arhetipală a bărbaților, materia primă ce are scopul devenirii în iubit. Nimic nu începe fără prezența sa spectaculoasă atât în viața bărbaților, cât și în lanțul de evenimente. Principiul feminin, *anima*, pornește din interiorul bărbaților și radiază întreg romanul cu o lumină efervescentă, adusă până la cel care îl citește. Valoarea sa metafizică este bine evidențiată atunci când apare în viața mai multor personaje masculine prinse în jocul identității și alterității. Ea va înnoda legăturile dezbinate ale ființei bărbătești.

Considerăm așadar că identitatea și alteritatea personajelor derivă din intenția de reprezentare a dramei umane în starea sa dezbinată, dar și schema dizolvării dualității în Unu indivizibil. Iar dacă să apelăm la doctrina noiciană că „nu există ființă, există regresiune către ființă și progresiune către ea" [146, p. 182], înțelegem că textul literar intenționează să anuleze ființa vulnerabilă și să restabilească integritatea personalității de la personaj până la cititor în locul ficțional, numit de noi, mitic – lumea imaginară ce o mimează pe cea reală, istorică. În cele din urmă, romanele *Nuntă în cer* și *Noaptea de Sânziene* se axează pe decriptarea semnelor și simbolurilor ce vor forma *altul* cosmic. De aici personajele masculine Ciru Partenie – Ștefan Viziru, Mavrodin – Hasnaș pot fi considerate personaje dublete, puse într-o poziție de contrapunct. Ei înțeleg în mod diferit realitatea, dar și intruziunea sacrului în ea, întrucât unul din ei reprezintă *materia,* celălalt – *substanța*. Și doar unindu-le prin eternul feminin, Ileana vor deveni unitate. Problematică abordat încă în *Isabel și apele diavolului*. Naratorul explică moartea și învierea ritualică ca pe o necesitate ontologică de întregire a sufletului și a inteligenței: „Dar bucuria e atât de mare pentru mine… Nu știu cum să-ți spun. Dar închipuiește-ți că te-ai *naște* acum, cu sufletul și inteligența de acum. Ce ai simți, simțind și înțelegând că te naști?" [59, p. 9]. Ștefan Viziru și Ciru Partenie, Mavrodin și Hasnaș sunt „fețe complementare ale aceleiași ființe" [159, p. 362], și deși sunt diferite, ele trebuie să regenereze într-o identitate mitică, coborând unul în altul, adică sufletul în trup.

Motto-ul romanului *Nuntă în cer* „...Acum vedem ca prin oglindă, în ghicitură, atunci însă, față către față; acum cunosc în parte, dar atunci voi cunoaște pe deplin..." (1 Corinteni 13:12) reprezintă un punct ideologic al întregii filosofii eliadești, pe care lectorul îl ia drept reper de interpretare. Înțelegem, așadar, că moartea și dragostea la Mircea Eliade reprezintă cele două posibilități de contopire în eternitate. În cele din urmă, moartea revelează totalmente marele taine, însă personajele masculine eliadești tind să anticipeze descifrarea misterului prin refacerea corelației de *yin* și *yang.* Misiunea bărbatului în această ficțiune este căutarea tovarășei cerești, „fecioara divină pe care a abandonat-o" [123, p. 230] și prin complinirea în femeie va putea redobândi „sufletul său complet, pur și sfânt" [idem]. Drept rezultat, toate semnele și simbolurile ce-i frământă pe Mavrodin vor putea

fi preschimbate într-o cunoaștere absolută. Important, spun personajele lui Mircea Eliade, în drumul spre „beatitudinea totală, fără nume” „să nu-ți fie frică”. Să nu deznădăjduiască în căutarea acelei logodnice necunoscute, pe care sufletul o așteaptă drept o salvare. Fiindcă numai datorită ei, „orice bărbat, spune Mavrodin, simte, în acea clipă, că se petrece ceva nou cu el, ceva maiestos și straniu”. Iar vraja contopirii unul în celălalt eliberează sufletul ascuns în întuneric, *anima,* ce-i va înălța într-o lume desăvârșită. Astfel, cunoașterea deplină și „ruptura” care nu poate fi depășită decât prin moarte, „Pavel Ancet o dobândește prin coexistența celor două iubiri” [126, p. 73]. Fiindcă odată ce și-a găsit ursita, s-a găsit și pe sine împlinit în ființa totală și ideală.

Bărbații-naratori din *Nuntă în cer* mărturisesc despre o stare de plictiseală și dezgust față de rutina zilnică și de petrecerile periodice organizate de prieteni. Se subînțelege dorința neconștientizată de evadare din lumea profană. Un spațiu închis, dominat de o atmosferă sumbră, cu o societate mediocră, de care, totuși, nu se poate îndepărta. În *Mitul eternei reîntoarceri,* Mircea Eliade explică starea interioară a personajelor astfel: „Omul se simte sfâșiat și separat. Nu îi este întotdeauna simplu să-și dea seama de natura acestei separări, căci uneori se simte separat de «ceva» puternic cu totul altfel decât sine, alteori se simte separat de o «stare» nedefinită atemporală de care nu are nici o amintire precisă, dar despre care își amintește totuși în adâncul ființei sale” [54, p. 66]. Șansa de regăsire a spațiului sacru se reduce considerabil odată cu pierderea indicatorului din interior ce-l orientează spre Centru, manifestat prin nerecunoașterea Spiritului Suprem, *atman,* drept un izvor al vieții.

Viața omului modern este doar o reflecție a lumii arhetipale, de aceea personajul trăiește o chemare nostalgică către țărmul necunoscut al eternității. Inconștientul colectiv refulează imagini din primordial, redate prin semne, simboluri și mituri. Descifrarea cărora îl induc pe Mavrodin în lungi meditații și frământări interioare: „Poate mi s-a făcut cândva vreun semn, poate mi s-a indicat ceva... Ar fi înspăimântător să crezi că din tot acest cosmos atât de armonios, desăvârșit și egal cu sine, numai viața omului se petrece la întâmplare, numai destinul lui n-are niciun sens...” Înțelegem handicapul conștiinței al personajului ca rezultatul unei amnezii, fragmente lipsite din memorie, cu amintirea cărora s-ar putea întoarce la starea mitică, ceea ce Eliade numește „descoperire de sine, *de recunoaștere* în Strămoșul mitic, a cărui reîncarnare este” [52, p. 449]. În cele din urmă, îl vom desemna pe Mavrodin, personajul – *substanță* ce se simte separat de ceva individual, mai cu seamă de alteritatea ființei. În sens contrar, Hasnaș, al doilea narator homodiegetic simbolizează *materia.* El este inginerul care nu este predispus pentru o omologare cu Cosmosul. Pentru el Absolutul nu poartă aceeași valoare ontologică ca a celui din oglindă, ci constă din bogăție și comoditate psihologică în lumea aceasta limitativă: „Rămase în mine setea de viață. Aveam numai o singură dorință: să trăiesc, prin orice mijloc, să fiu bogat, liber, să fiu de capul meu măcar câțiva ani” [78, p. 109].

Se configurează astfel doi bărbați diferiți în atitudine față de sacru. Însă aspectul esențial al distincției îl reprezintă *imaginația*. Aceasta, înțelegem din întreaga proză artistică a lui Mircea Eliade, este formula ontologică datorită căreia personajele eliadești reușesc să înțeleagă semnele. Imaginația și spiritul creativ provoacă o mutație spirituală, atunci când personajul se lasă condus în regimul realității de ochiul ascuns – *intuiția*, numită de Ficino – „principalul utilizator al spiritului intuitiv" [37, p. 206]. Astfel că datorită acestui surplus de *mens*, Mavrodin este preocupat să reflecteze despre condiția sa umană și rostul lui în această viață. Lumea înconjurătoare i se pare plină de taine, și doar fiind un *altul*, crede că misterele s-ar decripta. Stoicii înțeleg intuiția creatorului ca un dar ceresc, ei sunt de părere că ființa artistului are o legătură strânsă cu sufletul universului, pentru că „natura este un foc artistic ce pășește pe cale spre creație, ceea ce-i tot una cu un suflet de foc, dotat cu artă" [125, p. 374]. Intuiția creatoare se manifestă ca un drum în irealitatea mitică, singurul adevăr ce readuce personajele eliadești „acasă", în timpul și spațiul arhetipal. Platon spune că de câte ori „ființa procrează, s-apropie de frumos, capătă o dispoziție de bucurie, se revarsă-n plăcere, concepe și naște. Dar când vine aproape ceva urât, ce mâhnită, ce tristă se retrage în sine, se întoarce din drum" [155, p. 62]. În acest sens, creația ca și femeia iubită desemnează, în primul rând, un catharsis interior, apoi o deschidere către Univers.

Această modalitate de conexiune psihică cu universul, accentuează natura neîmplinită și dezbinată a personajului: Mavrodin (sufletul) fiind artist este preocupat de zămislirea unei lumi paradisiace, Hasnaș (rațiunea), în plan contrar, este inginerul preocupat de construcția lumii pământești. Însă „sufletul uman separat de corp nu deține perfecțiunea ultimă a naturii sale, deoarece el este o parte a naturii umane. Căci nici o parte nu are vreun fel desăvârșire dacă este separat de întreg" [164, p. 219], scrie sfântul Toma din Aquino. În cele din urmă, suntem de părerea că numai unindu-și trupul cu sufletul și devenind Om total, personajul masculin eliadesc din *Nuntă în cer* va putea fi adiționat în realitatea absolută. Mai cu seamă unitatea de „trup" și „suflet", menționează Jean Delumeau în *Păcatul și frica*, este capabilă să „acumuleze materia invizibilă – *spiritus* – prezentă în rezervele cosmice" [43, p. 205]. *Spiritus*, reflectat în femeia iubită, vom vedea în continuare, restituie liniștea îndrăgostitului și-l încredințează în necesitatea integrității în suprasensibil: „Dar am știut de atunci că nici un om n-ar putea supraviețui așa cum este, rupt în două, singur. Viața are sfârșit pe pământ, pentru că e fracturată, despicată în miliarde de fragmente".

În același timp, *spiritus* – femeia – reprezintă și cauza devenirii a ființei, fiindcă ea pune în mișcare condițiile de atragere a contradictoriilor. În cazul nostru opoziția funcționează prin aceste două dublete masculine. Credem prin urmare că omul complet în proza *Nuntă în cer* se va realiza numai prin depășirea contrariilor dintre aceste două dublete. În *Metafizica,* Aristotel împarte Ființa în materie și substanță, părți ce formează inevitabil întregul: „Numesc materie, scrie filosoful antic, ceea

ce prin sine însuși nu e nici ceva determinat, nici o cantitate oarecare, nici nu are vreunul din predicatele prin care e determinată Ființa. (...) ... iar substanța ea însăși e un predicat al materiei" [5, p. 221]. Astfel că fiecare în parte se simte nedesăvârșit, dar din diverse motive. Mavrodin își dorește cu tot dinadinsul perfecta armonie dintre Sine și Marele Tot, dar nu are o personalitate rigidă, un eu social bine conturat, deși este un romancier avizat. Spre mirarea prietenilor are un orgoliu cumpătat: „... nu-mi place să mi se vorbească prea insistent despre literatura mea. Sunt încă un bărbat tânăr și am altfel de orgolii decât acelea ale artistului. Cu atât mai puțin îmi place să fiu, cum se spune, admirat". Manierele etice nu sunt singurele calități ce-l definesc. Se distinge prin devotament față de o taină neconștientizată încă, dar intuită – iubirea. Hasnaș, în contrasens, nu se regăsește în această cale spre altă realitate, considerând lirismele romancierului niște sublime iluzii față de un sacru obscur și absurd, în schimb are individualitate creată pe aprecieri deșarte: „Credeam pe atunci că nu mi se potrivește un alt fel de viață, că dobândisem în sfârșit, libertatea și fericirea pe care nici nu îndrăzneam să o visez în timpul studenției mele la Paris. (...) Puțini bărbați se pot lăuda cu un asemenea noroc". Hasnaș la fel ca și Allan din *Maitreyi*, neconvertit spre sacru, caută fericirea în limitele personalității sale. Visează la putere și independență față de lumea înconjurătoare, atitudine condamnabilă, de fapt, de filosoful Nietzsche, întrucât, scrie el în *Omul și umbra* „în orice împrejurare trebuie să-și observe și să-și recunoască dependența de îndată ce o suportă... (...) «Liber arbitru» nu înseamnă altceva decât a nu simți noile înlănțuiri" [145, p. 19]. Ceea ce mitologul Mircea Eliade numește corespondența omului cu modelul celest – „legătura constantă cu ceea ce s-ar putea numi mediu «cosmic»" [62, p. 561]. Ajungem, prin urmare, la concluzia că defectele personajelor reprezintă punctul de coincidență a contradictoriilor. Precum „fiecare înger își păstrează propria individualitate" [123, p. 125], așa și personajele dublete din *Nuntă în cer* nu reprezintă contradictorii, „ci pur și simplu contrarii ce se suprapun reciproc" [idem]. Prin urmare, scrie Eliade în *Insula lui Euthanasius* că „Nu se poate obține o desăvârșită desolidarizare a omului de Cosmos, atâta timp cât omul nu s-a «cosmicizat» el însuși. (...) ... adică realizarea în toate nivelurile vieții biomentale – a unui ritm și a unei armonii perfecte" [57, p. 76]. Dialogul intertextual între opera literară și cea filosofică ne duce la gândul că romanul poate fi considerat un roman building, în care se limpezește o întregire în trinitate dintre individualul, suflet și spiritul divin (*anima*) al personajului masculin.

Coincidența de „*esse* («totalul») și «*non-esse* individul»" [ibidem, p. 77] se va realiza prin intermediul erosului mistic. El intervine precum o influență divină, menită prin intermediul sensibilității să aducă aceste două alterități la o identitate arhetipală. „Iubirea, spune filosoful român Nae Ionescu, întovărășește cunoașterea în procesul ei... (...) De aici și caracterul ontic, metafizic și nu epistemologic propriu-zis al raportului dintre iubire și cunoștința la Platon..." (...) Iubirea provoacă, declanșează oarecum procesul cunoașterii și asistă, excitând și îndemnând în toată desfășurarea lui;

dar în afară” [108, p. 84]. Erosul mistic, înfățișat în personalitatea Ileanei / Lenei – *anima* – Afrodita Cerească (Platon), născută în inconștientul protagoniștilor, va pune în mișcare ambele forțe contrarii ale ființei (sufletul și rațiunea) în deslușirea misterului acestei femei ce-i va transforma în Unul după ce-i coboară în același Sine arhetipal, redat prin imaginea pădurii și a nopții. Altfel spus, urmărim în continuare o formă metafizică de îmbinare a unui antagonism, ce va sfârși prin formarea unui *alt* om, depășind coincidența contradictoriilor.

Așadar, sufletul personajului (Mavrodin) își recunoaște imediat logodnica cerească în necunoscuta zărită din întunecata sală, în seara de 8 ianuarie, când, potrivit credinței folclorice românești, „se deschid cerurile” [148, p. 19], când el poate fi însuflețit și ridicat la Cer. Din acest motiv, Mavrodin, în comparație cu Hasnaș, se supune imediat forței *anima*. Scara valorilor umane se reorganizează. Lumea din spatele lui se șterge, rămânând doar ei doi în această nouă creație: „Cu ea aș fi dorit să stau de vorbă despre scrisul meu. Nu pentru că era femeie și începuse să-mi placă, dar o bănuiam vie, din creștet până în glezne, vie, inteligentă, melancolică...” Este convins că fericirea adevărată n-o va găsi niciodată aici, în plăcerile lumești și în relațiile interumane, ci în ființa acestei necunoscute. Nu în zadar i se pare că este unica femeie vie din această lume, fiindcă conștientizează și-o acceptă ca femeia creată după modelul arhetipal anume pentru structura ființei sale: „Ileana s-a născut numai și numai pentru mine. Am avut atunci revelația adevărului înțeles al strigătului: *a mea – al meu*”. De aceea prezența ei se aseamănă unei vrăji necontrolate provenite din „rădăcina tuturor facultăților spiritului omenesc” [87, p. 258]. Prin chipul plăpând al Ilenei, Mavrodin citește structura și funcția ei mitică; și anume, vine în acest loc pentru a-și regăsi jumătatea de care a fost despărțită încă din primordial, s-o însuflețească și să părăsească lumea profană împreună: „... mâna dreaptă părea goală, degetele acelea palide și nervoase erau parcă făcute anume ca să poarte un inel, și inelul acesta lipsea. Era o mână pură, nelogodită, monahală... […] Desigur că nu iubește și nu e iubită. Peste putință să nu vadă, oricine ar fi fost bărbatul acela, asemenea degete trebuiesc desăvârșite printr-un singur inel. […] … femeia aceasta nu poate fi singură. Undeva, prin apropiere, în țară, în străinătate, trebuia să existe un soț, un bărbat pereche. Nu știu de ce, mi se păruse făcută pentru tovărășie”.

Intuiția lui Mavrodin îi vorbește că Ileana nu este o fată de rând, ci, posibil, Eva venită să restituie unitatea arhetipală. El caută în ea esența mitică de călăuză spre veșnicie, pentru ca, treptat, să-i reveleze viața divină, precum este în esență Lena, alt personaj feminin din *În curte la Dionis* pentru iubitul ei – Adrian. De aici înțelegem că personajele feminine cu numele de Ileana / Lena în proza eliadescă sunt personajele predestinate spre salvarea personajului-artist de condiția sa limitativă. Și pentru că se simte obosit de o eventuală Marie sau Lucie, numele ce sugerează o relație de eșec, Mavrodin cercetează cu precauție ființa Ileanei, să descopere astfel făptura originară, nudă,

proiecția interiorității feminine: „se îmbrăca totuși pentru un alt nume, pentru o Marie sau o Lucie. (...) Nici mână n-avea pentru o femeie pe care o cheamă Ileana”.

Lena din *În curte la Dionis* a cântat pentru păcatele ei. Așadar, mutația ontologică a miresei și a mirelui ceresc va fi generată și de armonia sunetelor. În *Nuntă în cer* regăsim aceeași identitate feminină în esență arhetipală ce finisează de cântat la pian odată ce Mavrodin aude chemarea sa: „Am zărit mâna aceasta înainte chiar de a-i vedea bine fața și ochii. Brațul întreg, probabil, se odihnise până atunci pe pian, și la intrarea mea, îl ridicase leneșă”. Jocul metonimiei „mâna” ne mai sugerează și alteritatea *anima*, descoperită treptat printr-o trecere ușoara, ca în vis, de la conștiință spre inconștient: „Și, din toate aceste fragmente, profiluri, lumini, gesturi, fețe, glasuri, am văzut deodată desprinzându-se mâna Ilenei, palidă, cu degetele foarte lungi, aproape transparente. (...) Degetele mi s-au părut neobișnuit de însuflețite, parcă ar fi fost singurul lucru viu printre toate acele fragmente de viață îmbulzite în salon”. Naratorul homodiegetic intenționează să scoată în evidență *felul de a fi* al Ilenei. Descrierea detaliată a mâinii nuanțează insolitul, dar și sugerează venirea ei din alt timp și spațiu. În special datorită trăsăturii antitetice remarcate în raport cu celelalte personaje „moarte în viață”, Ileana îi oferă o fericire de-a dreptul dionysiacă ce-l renaște lăuntric.

Chipul necunoscutei trădează o „tristețe de tulburătoare discreție”, după cum observă *materia,* cealaltă jumătate a protagonistului, Mavrodin. Privirile triste, aproape înlăcrimate ale tinerei însă nu se asemăna unei situație penibile de tristețe umilitoare a femeilor, ci, din contra, îi trezește o curiozitate însetată de a-i ghici taina misterului din ochii obosiți. Este cuprins de farmecul ei propriu în momentul când o simplă întâlnire de priviri se ridică la nivelul unui ritual extatic al devenirii în Unul. Este clipa în care golul spiritual al lui Mavrodin a fost ghicit de acea melancolie, de dor al trupurilor redat în ochii Ilenei. Astfel, simțindu-se regăsit în ființa personajului feminin, Mavrodin trăiește o stare de har și o obsesie de a o cunoaște mai profund, mai de aproape, împreună cu o frică inconștientă de a nu pierde această stare.

Rațiunea protagonistului, reprezentată de Hasnaş, se împotrivește însă în mod repetat primejdiei de a fi posedat de feminitatea ce-i amenință independența și frivolitatea. Prima întâlnire cu *ea* a avut loc când avea douăzeci și patru de ani. Confruntarea directă dintre imago-ul masculinității și cel al *animei* este redată prin încercarea fetei de 15 ani, pe nume Lena, de a-l cuceri prin feminitatea nudă de copil pe acel ce purta uniforma de ofițer. Haina, observăm, ține locul unei protecții psihologice împotriva refulărilor posibile din inconștient: „Purtam uniformă de ofițer român, și fata mă privise la început cu neîncredere”. Astfel că Marea Zeiță, în chipul tinerei fete, n-a fost lăsată să metabolizeze rațiunea personajului, fiind alungată de *materia* ce căuta stăruitor o confirmare în sentimentul de erou: „Mă temeam să o las singură. Pe de altă parte, nu mă mai puteam ocupa de ea, căci dimineața trebuia

să fiu la Bârlad. (...) Când ne-am despărțit și i-am urat noroc, ochii i s-au umplut din nou de lacrimi. I-am mângâiat părul și apoi i-am trecut palma pe obraz".

A doua încercare de intruziune a sacrului în viața lui se repetă peste opt ani, la petrecerea unei prietene Clody. Astfel că fecioara divină se evidențiază imediat din șirul fetelor desfrânate:

„ – Să-ți prezint o pasăre rară, îmi spuse prietena mea în franțuzește. (...) Să-ți prezint pe Lena, ultima fecioară din secolul XIX!". Însă și de data aceasta, el renunță să lupte pentru ea, întrucât se cerea resemnarea și ascultarea de simțul interior ce prevederea afectarea orgoliului său viril și renunțarea eului social pentru integritatea în *substanță*. Dar totuși, confruntarea bipolarității face ca rațiunea rănită de efervescența numinosului să plece de la petrecere meditând asupra non-valorii ființei sale fără această fată: „Toți tinerii aceia semănau între ei, toate fetele aveau același râs obscen, toți băieții aceleași gesturi de marionete. (...) Când i-am spus bună seara, Lena m-a privit mirată și un imperceptibil zâmbet ironic i-a înflorit în față. Mi s-a părut nespus de frumoasă atunci. (...) Am observat că are o mână extraordinar de palidă, cu degetele lungi și fine și cu un inel de piatră mare, albastră, care i se potrivea de minune".

Astfel, pentru că „femeia are darul pătrunderii direct în existența altcuiva" [86, p. 267], după ce Mavrodin, sufletul, se lasă logodit cu *anima*, fecioara divină se ridică la conștiință / rațiune (Hasnaș), încercând să străbată prin bariera rigidă și să-i aducă vestea rațiunii despre începutul mutației ontologice. Se înțelege, prin urmare, că frumusețea interioară a fetei pătrunde totuși și se înrădăcinează în memoria bărbatului colonel, ceea ce provoacă un lanț de emoții și stimuli ce-l separă de amintirile nefolositoare a integrității. Începutul iubirii mistice poate fi înțeleasă, aici, ca o axă ce va uni lumina și umbra sa (Nietzsche), adică pe Mavrodin și Hasnaș în feminitate. Considerăm, în același timp, că la cea de-a treia încercare de a „activa" funcționalitatea arhetipurilor, exprimată prin întâlnirea din restaurantul trenului, Lena, spre surprinderea ei, descoperă personajul într-o mișcare de ipocatastază – „restabilirea întregului «de la început»" [87, p. 204]. Instinctul dragostei năvălit din inconștientul colectiv, aprofundează *rațiunea* în natura adamică a *substanței*.

Prin urmare, emoțiile și senzațiile primului și al celui de-al doilea personaj-narator îndrăgostit de Ileana / Lena capătă o valoare exclusiv ontologică. Stările extatice și lucrurile sensibile unesc aceste două părți contradictorii ale personajului: partea vizibilă – trupul, desemnat de filosofia chineză veche ca yin-ul (Hasnaș) și invizibil, sufletul, înțeles ca yang-ul (Mavrodin), zidind o Lume Nouă, unde Sinele devine Centrul ființei. Dragostea, în acest context, reprezintă extazul mistic ce aduce ființa la starea sa arhetipală. Ea nu poate fi trăită / percepută fără participarea uneia din părți a personajului, fiindcă „e necesar să admitem că «o facem» printr-o simțire, căci ele sunt sensibile, notează filosoful antic grec Aristotel. Astfel e limpede că nu carnea este ultimul organ de percepere. În acest caz ar fi necesar ca, cel ce deosebește prin atingere direct, să judece și să distingă. Dar nici nu

e posibil ca organe separate să judece că una este dulce și altceva albul, ci trebuie ca ambele calități să fie puse în lumină printr-unul și același organ” [4, p. 64-65]. În virtutea acestei teorii, putem remarca că atât sufletul cât și rațiunea în acest moment o primesc pe Ileana / Lena ca pe o prezență divină, „reflexul unei realități spirituale” [43, p. 205] ce le readuce darul întregirii paradisiace. Principiul feminin reprezintă, prin urmare, *anima* – nucleul personajului. Ea îi atrage în aceeași identitate, îi răpește din lumea profană, și-i orientează spre drumul către *nirvana*: „Aveam sentimentul, aproape patetic, mărturisește Mavrodin, că s-a schimbat ceva fundamental în viața mea, că am descoperit ceva nebănuit și neașteptat. Nici măcar imaginea Ileanei nu o aveam precisă în minte. Dar de parfumul ei, din văzduhul ei, aș spune, nu mă puteam desprinde. Gândurile se opriseră pe loc. Poate de aceea toată ființa mea mă îndemna să grăbesc pasul, să merg destul de repede, ca nici o altă amintire, nici un gând străin să nu se poată strecura și sfărma beatitudinea dulce în care pluteam”. Aceeași clipă a contactului cu numinosul, logicianul Hasnaș, lipsit de „sentimentul vibrant al unui artist” (Guyau), redă starea arhetipală într-un limbaj concret, sec și cu un sentiment de regret al despărțirii de lumea profană : „Parcă atunci de-abia mi-aș fi dat seama că am pierdut ceva pentru totdeauna; că, orice aș fi făcut, oricât de generoasă ar fi continuat să se arate viața și soarta față de mine, nu mă voi mai întâlni niciodată cu anumite lucruri... (...) Dumneata ghicești prea bine ce vreau să spun. Te ascultam povestind și-mi dădeam seama cu câtă ușurință înțelegi oamenii. Evident, ai avut de la început alte preocupări decât ale mele...”.

Ileana / Lena începe a fi temelia acestei unități, fiindcă „femeia are rolul de a inspira spiritul de integrare propriu celui *sophrosyné* al naturii sale” [ibidem, p. 268]. Fecioara a dăinuit în neantul ființei masculine, ascunsă de lumina conștiinței, atât timp cât nu s-a intersectat rațiunea și sufletul într-un microcosmos comun – pădurea. Pădurea este *locus amoenus,* „pentru că *repetă* peisajul cosmic: pentru că este o oglindire a Întregului” [86, p. 256]. Retrospectiva așadar construiește un personaj feminin identic fecioarei interioare după propria percepție, „care din adânc se ridică la suprafață și dinăutru imprimă ființei forma ei sofianică, îi corespunde lucrarea structurii care merge de la suprafață către adâncuri” [43, p. 269]. Astfel că în fața cititorilor „răsare”/ se exteriorizează Ileana / Lena arhetipală prin actul rememorării. Drept urmare, confesiunea, credem noi, reprezintă o pocăință în fața *celuilalt* din oglindă, exprimând în așa mod regretul dezbinării și dorința ancestrală de reintegrare a contrariilor în ființa ce le-a adus mântuirea, în *anima*.

În cele din urmă, „nuntă în cer” presupune dialectica duhului și trupului „încununați” în spirit – feminitatea sa interiorizată. Iubirea, „glasul însuși al ființei” [ibidem, 265], va ridica personajul masculin la desăvârșire, fiindcă odată căzut în abisul dragostei, Mavrodin-Hasnaș nu se mai supune ritmului istoric, el depășește nivelul ontic: „Simțeam că sunt foarte aproape de ea, iar făptura aceea cosmică și liberă, născută din îmbrățișare, este, ea însăși *moartea noastră*, și ea nu poate ființa decât

doar printr-o totală abandonare a cărnii, printr-o definitivă ieșire din noi”. Dragostea simbolizează unitatea lăuntrică a trinității: a trupului (Hasnaș), a sufletului (Mavrodin) și a spiritului (Ileana / Lena). Iar rezultatul ei este făptura mitică, întocmai asemenea vieții zeilor, ființă totală ce trăiește perpetuu, menținută de existența *celuilalt*: „te simți ființă desăvârșită, totală, liberă. (...) Este straniu că ultimele nuanțe ale pronumelui posesiv au dispărut în clipa când trupul pe care-l cunoșteam mi se descoperea ca fiind *al meu.* (...) ... îmi revela propria mea ființă, făptura mea minunată, perfectă și liberă. În clipele fulgerare, un Om – cosmic și viu – creștea din taina și cu trupul Ileanei”.

Însă dispariția Ileanei / Lenei din viața personajului masculin nu vorbește despre o pierdere a timpului sacru sau desființarea trinității cosmice. După convertirea mistică înțeleasă ca „unificarea sufletului individual cu cel universal” [171, p. 79], ea nu mai este un personaj aparte care trăiește separat de el, ci reprezintă atât *locul* cât și *mod de existență* al lor. Cel unificat în esență divină își petrece zilele contemplând Împărăția Sinelui, prin reactualizarea numinosului, unde nu mai există diferență dintre principiul feminin și cel masculin. Fiind întrepătrunși, se construiește o Lume Nouă odată cu depășirea nopții regeneratoare și întâlnirea zorilor în spațiul paradisiac:

„ – Am stat de vorbă toată noaptea, îi spuse Hasnaș. Ne-am povestit fiecare dragostele din tinerețe, adăugă el cu același zâmbet amar. [...]

– Crezi că Ileana mai trăiește: întrebă din nou Mavrodin, ridicând privirile.

– Nu, răspunse foarte încet celălalt. Nu mai trăiește...”.

Același joc al alterității și al dedublării personajelor îl regăsim în *Noaptea de Sânziene*. Romanul se organizează în jurul dragostei lui Ştefan Viziru, care are certitudinea că „ritmurile cosmice şi evenimentele istorice camuflează semnificaţii profunde, de ordin spiritual şi, mai ales, speranţa lui că dragostea poate constitui o ruptură de nivel, relevând o nouă dimensiune existenţială; cu alte cuvinte experienţa libertăţii absolute. (…) Foarte curând, Ştefan Viziru se va trezi obsedat de o speranţă paradoxală, şi anume de posibilitatea de a se recunoaşte îndrăgostit, în acelaşi timp, de două femei. În concepţia lui Ştefan, o asemenea experienţă, aparent irealizabilă, ar fi echivalat, pe un alt plan, cu experienţele sfinţilor” [68, pp.108-109]. Cu prima femeie se căsătoreşte după ce Ioana îl confundă cu logodnicul ei, scriitorul Ciru Partenie, iar de Ileana se îndrăgosteşte în noaptea de Sânziene, când o întâlneşte în pădurea Băneasa.

Dorinţa experienţei iubirii paradisiace a personajului masculin (Ştefan), proiectează personajul central în situaţii arhetipale. Astfel, în romanul *Noaptea de Sânziene*, Ştefan este pus în situaţia să se iniţieze în tainele lumii, pentru a înţelege sensul existenţei sale, iar „pentru a rezolva toate tainele”, simte nevoia de a fi înţeles şi ajutat de femeile pe care le iubeşte. Personajul masculin afirmă mereu că iubeşte două femei concomitent: pe Ioana şi pe Ileana. „Am crezut că aş putea să vă iubesc pe amândouă. (…) Pe tine te iubesc mai mult…Uneori m-aş simţi îndrăgostit şi de ea…, mi se pare aşa

pentru că aş vrea să mi se întâmple un miracol" [74, p. 144]. Ele sunt atât de deosebite una de alta, însă se completează atât de reuşit, pentru a dizolva cele două planuri ale psihicului bărbatului, prin intermediul arhetipului *anima*, semnul numinos care îi dă curaj şi posibilitatea descifrării sacrului încifrat în labirintul interior al Sinelui.

Observăm totuși că dacă personalitatea lui Ciru Partenie şi cea a lui Ştefan Viziru s-ar fi structurat într-un singur personaj masculin, iar Ioana şi Ileana ar fi putut deveni o singură femeie conflictul existenţial al personajelor s-ar rezolva imediat. De aceea, în continuare, ne vom concentra atenția doar pe cvadrupletul arhetipal al romanului: Ștefan Viziru, Ciru Partenie, Ileana Sideri și Ioana. Considerăm personajele respective mădulare ale unui singur om superior, absolut, ce nu-și vor găsi liniștea până nu-și vor anula suferința interioară superfluă printr-o complementaritate armonioasă a întregului psihic, a Sinelui. *Noaptea de Sânziene* subzistă în baza relației antitetice dintre personaje, nepotrivirea lor fiind și motivul atracției, întrucât fiecare vrea să pună stăpânire pe propria ființă din imaginea *celuilalt* din oglindă. Astfel că în derularea subiectului detestăm motivul căutării identității mitice.

Menționăm așadar că fiecare se descoperă „legat" de destinul altuia, prezentat ca total contrar sieși în esență. Ștefan Viziru, protagonistul romanului, vede în Ciru Partenie un dușman al identității personale. Liniștea sa interioară este mereu tulburată numai de gândul că acest romancier celebru este precursorul vieții sale. În așa mod imaginea sa dedublată îi găsește rostul. Ne referim aici la incidentul întâlnirii celor două femei importante din viața lui: Ioana și Ileana. Înainte de a ajunge să le iubească, ele s-au îndrăgostit inițial de scriitorul Partenie. Întâmplarea paradoxală și aproape neverosimilă a dragostei mărețe focalizată pe acest cuartet poate fi înțeleasă ca un scenariu mistic al omogenizării acestor patru destine (Ciru Partenie, Ștefan Viziru, Ileana Sider și Ioana) într-o singură identitate totală, pe care o vom numi, în termeni jungieni, „Totul personalității".

Ciru și Ștefan sunt străini după universul interior, în schimb, identici după aspectul exterior. Acest model de proiectare unul în altul reprezintă o cale de regenerare a ființei totale. Fiecare din ei, atât Ciru Partenie, pe care îl vom desemna *rațiunea*, sau, în termenii lui Aristotel, *materia*, iar Ștefan Viziru – *sufletul* / *substanța*, realizează, în același timp, încercări de cunoaștere a alterității atât de incomode în această lume. Astfel că unica ieșire din acest labirint, se înțelege, a fi depășirea condiției existențiale de *sine-qua-non*, iar prin urmare și actul de autodistrugere psihică, fiindcă după cum menționează criticul literar Mihai Cimpoi cu referire la Brigbelu și Sarmis, dar foarte elocvent și în cazul nostru, „ei sunt *gemeni*, sunt două tulpini ce cresc din aceeași rădăcină. Contopirea desăvârșită are loc în temeiul constructualității, germinării, identificării confraterne" [30, p. 18].

Relația lor conflictuală derivă din imposibilitatea supraviețuirii unul fără *altul* ca alteritate interioară, deși *celălalt* este total contrar primului, „Seamănul, scrie Emanuela Ilie, nu este numai un

alter ego, el este exact ceea ce eu nu sunt" [107, p. 25]. Ciru Partenie, scriitorul considerat lipsit de subiecte interesante, adiționează imaginile refulate și interpretate de Ștefan, nucleul său ființial, raționalizându-le și apoi prezentându-le lumii exterioare printr-o operă literară. Defectul acestei existențe se elucidează în fragmentul când Ștefan Viziru descrie omul total după percepția sa interioară, consacrat numai sieși în reculegerea timpului pierdut din *in illo tempore*, dar, pe care, în mod surprinzător, îl descoperă deja concretizat în destinul unui personaj din nuvela *E departe stâna?* a lui Ciru Partenie: „Omul ăsta a descoperit o mare taină, șopti Ștefan aplecându-se peste masă. A învățat cum să trăiască. Trăiește *el*, ca om, ca ființă totală – și nu se lasă de țesuturile lui, de glandele lui, de automatismele lui, ca noi toți, ceilalți... (...) Lui, pomul acela pe care-l curăța, îi revela în acel moment, Universul întreg, îl vedea în totalitatea lui: cu rădăcinile, cu ramurile, cu frunzele, cu paraziții lui...[…] «Ascultă, exclamă Biriș, dând la o parte enervat, paharul gol din fața lui. D-ta ori îți bați joc de mine, ori ți s-a întâmplat într-adevăr un miracol: ai întâlnit în carne și oase, un personaj al lui Ciru Partenie». (…) «Ar trebui să citești nuvela, continuă Biriș. Este exact povestea d-tale. Cu singura deosebire că personajul lui Partenie nu e din Sighișoara, ci din munții Moldovei». (…) «Și totuși nu e nimic extraordinar, reîncepu Biriș. Ați întâlnit amândoi același ins...»" [74, pp. 119-121]. Înțelegem în așa fel că asistăm la o prezentare de funcționalitate a psihicului uman în condiția sa fragmentată, când fiecare din ei trăiește cu sentimentul lipsei de autonomie, „de spontaneitate și chiar de unitate a Eului (cu impresia de dedublare)" [3, p. 555], care totuși trăiesc cu speranță că se va întâmpla cândva un mare miracol al reintegrării contrariilor, formând un om total.

Prin urmare, la prima vedere, entitatea celui din oglindă devine dușmanul principal în cunoașterea și perceperea Absolutului, ceea ce nu conduce, evident, spre revelarea misterului, ci, din contra, îndepărtarea de sacru. Adevărul este că pentru a ieși din labirintul interior, aceste două personaje masculine dedublate, Ștefan și Ciru, au nevoie de (re)cunoaștere și omogenizare cu imaginea *celuilalt.* În cele din urmă, încropirea extremităților este înfăptuită prin intermediul arhetipului *anima,* forța sufletească profundă ce reintegrează conștiința și inconștientul în Sine, într-un suflet comun, viu „unde eul nu este distinct de acesta și acela, unde îl trăiesc pe celălalt în mine iar celălalt mă trăiește ca eu" [120, p. 60].

De la început, aceste două puteri încep a-și reface interioritatea primordială fiind uniți de aceleași femeie iubite – Ioana și Ileana. Prima, inițial, este logodnica lui Ciru Partenie, apoi soția lui Ștefan; a doua, Ileana, este iubita cerească a *sufletului* (a lui Ștefan), dar rămâne imponderabilă primului, *materiei*. Intersectarea destinelor a acestor patru personaje, are, negreșit, valoare ontologică, care prevestește începutul ireversibil al refacerii Totului cosmic.

Ioana, pe care o vom desemna Afrodita Obștească (Platon), reprezintă proiecția originară, *anima* lui Ciru Partenie. Este ursita romancierului, logodită cu eul social / imaginea reprezentativă a

conținutului inconștientului (Ștefan). Pe el îl iubea încă din adolescență, studiindu-i opera integral și analizându-i personajele feminine. Din același motiv a studiat la Facultatea de Litere.

Înainte de a se înfățișa în fața adoratului, idolului, după cum îl numește eroina mai târziu, decide să se pregătească spiritual, să-l cunoască mai bine prin intermediul scrierilor sale: „Citise și recitise toate cărțile lui Partenie și citea necontenit". Dat fiind că „În interiorul unei limbi se află celălalt, *alterul* de care are nevoie pentru a se oglindi" [154, p. 95], Ioana în timpul studierii romanului lui Partenie, fără să înțeleagă, se confruntă direct cu inconștientul acestuia, în așa mod cititoarei i se relevă o nouă figura masculină, cea a lui Ștefan, originalul copiei fidele. Metabolizarea modelul feminin refulat – *anima*, atât de nepotrivit sufletului ei, face ca deosebirea izbitoare dintre identitatea și alteritatea acestuia să fie imperceptibilă. Fapt ce explică episodul confundării lui Ciru Partenie cu Ștefan Viziru. Realitatea empirică însă va descompune degrabă iubitul, omul total, din închipuirea ei, în două personalități inabile, străine și necompatibile: „Se gândește mereu la el. Și cu toate acestea, înțelese de mult Ioana, nici măcar nu seamănă; n-ar putea fi confundați decât de departe și numai de către cineva care nu-i cunoaște bine nici pe unul, nici pe altul. Așa cum nu-l cunoștea ea pe Ciru". Dar pentru că rostul ei în viața lui Ștefan constă în menținerea armoniei și echilibrului social, Ioana, credincioasă, îi va iubi toată viața pe ambii la fel de mult, slujindu-i prin dragoste, pentru a-i ține mereu uniți în esență ființială. La rândul ei, este influențată de două imagouri masculine: *animusul* logodnicului admirat și cel al soțului iubit: „Pe el l-am admirat numai, îi spusese atunci, și continui să-l admir. Este un foarte mare scriitor, dar asta nu înseamnă că-l iubesc. De abia când te-am întâlnit pe tine am înțeles că nu-l iubeam, că nu te iubeam decât pe tine. (...) De ce ți-e teamă de el?".

Ioana îi oferă o dragoste spirituală, creează o atmosferă familială plăcută. Familia reprezintă cea mai mică unitate în sistemul societăţii şi, în acelaşi timp, constituie mediul în care individul îşi formează şi-şi exercită aptitudinile simpatetice si empatetice, adică acel har lăuntric care îl abilitează ca fiinţă socială. Aspect ce-l găsim analizat mai detaliat în articolul *Proza lui Mircea Eliade: Femeia și arta în viața spirituală a bărbatului* [112]. Pentru protagonist, Ioana se dovedeşte a fi femeia tuturor începuturilor. Ipostazele masculine pe care le preia personajul pe parcursul romanului: de îndrăgostit, soţ, părinte şi de Împărat, supranumit astfel de Ioana, contribuie la formarea unei personalităţi puternice şi stabile.

Și totuși, Ștefan aspira la altă femeie, cea ce-i va revela totalmente feminitatea abisală. Protagonistul recepteează imaginile refulate din abisul ființei și le explică proiectându-le asupra fiicei, căreia Ioana i-ar da naştere: „Dacă o să fie fată, o facem Regină, spunea. Nu e numaidecât nevoie să aibă un tron al ei, o situație dinastică, vreau să spun. Dar va fi o Regină … a spaţiilor geometrice

dificile, bunăoară: se va mișca într-un Univers al ei, stăpânit de ea; un Univers inaccesibil muritorilor de rând, ca noi”.

N-a dat greș, așadar, de data aceasta când a găsit-o pe Ileana, regina microcosmosului său masculin. Personajul feminin Ileana Sideri, în comparație cu Ioana, nu se lasă înșelată de aparențele înșelătoare ale „dublului încarnat” (Ilie Emanuela), fixându-și direct atenția pe sufletul aproape invizibil, umbrit de celebritatea romancierului: „Îi înapoiase pașaportul înălțând din umeri. Ștefan o privise lung și zâmbise. «Nu e așa că-ți pare rău că nu sunt Ciru Partenie. Nu e așa că ai fi preferat să stai la masă cu un om celebru, cu un bărbat ilustru, admirat de toată lumea, adulat de femei?! Șă se șoptească în jurul dumitale: uite, fata asta frumoasă e cea mai proaspătă pasiune a lui Partenie...» Ileana îl asculta silindu-se să-și păstreze zâmbetul. «Toate acestea nu mă privesc, spuse, și nici nu mă interesează. Dar aș vrea să-ți atrag atenția că s-ar putea foarte bine să te cheme într-adevăr Viziru, așa cum o dovedește pașaportul, iar Ciru Partenie să fie pseudonimul d-tale literar»”. Așadar, ea intuiește de la bun început raportul psihic și spiritual al acestor două personaje masculine indispensabile, ce coexistă în realizarea aceluiași vis al transcenderii. Ba mai mult, este femeia absolută pe care autorul o propune drept soluție în dezlegarea dramei umane. Natura sa mistică și ocrotitoare a bărbatului este sugerată, în primul rând, de numele și prenumele ei. Ileana, potrivit *Dicționarului onomastic creștin*, semnifică „torță”, „făclie”, la origine având calitate de a reprezenta o divinitate a luminii [11, p. 287], și numele de familie Sideral rezultă din la „sideral”, ceea ce Aristotel numește spirit sideral, simț interior, „aceeași substanță – spirit (*pneuma*) – din care sunt făcute stelele și îndeplinește funcția de prim instrument al sufletului în relația-i cu trupul. (...) Fără această pneuma astrală, sufletul și trupul ar fi complet inconștiente unul față de altul. (...) Pe de altă parte, trupul îi deschide o fereastră înspre lume prin cele cinci organe de simț, ale căror mesaje sosesc la același dispozitiv care se ocupă de codificare lor, spre a le face comprehensibile. Sub numele de *phantasia* sau simț interior, spiritul sideral transformă mesajele celor cinci simțuri în *fantasme* perceptibile sufletului” [37, p. 31]. Astfel această femeie reflectă întru totul interioritatea psihică a lui Ștefan, *anima*, fiindcă intervine în destinul lui să-i ofere propria unitate și libertatea metafizică. Lumea devenirii se deschide odată ce prin intermediul ei, spirit sideral îl îndepărtează de realitate și-l scufundă într-un flux al memoriei arhetipale.

Alături de Ileana, receptacolul sacrului, se configurează bărbatul absolut. Camera secretă a lui Ștefan dintr-un modest hotel se preschimbă în *axis mundis* grație sensibilității cosmicului feminin al Ilenei. Adăpostindu-se ambii în interiorul lui până acum singuratic și rătăcit, viața protagonistului decurge în alt ritm al timpului. Dragostea mistică rupe frontierele ontologice și camera de hotel este invadată de spontaneitatea primordială. Sensibilitatea și intuiția feminină se impune ca un imperativ logic în descifrarea semnelor, pentru că făptura Ilenei este într-o permanentă corespondență cu vocea

feminină *anima* iubitului. De aici, în picturile lui Ștefan nesemnificative, la prima vedere, iubita vede o cale alchimică de reintegrare a sufletului și a trupului, a conștientului și a inconștientului, fiindcă tabloul reprezintă *alter-ego* feminin, transpunerea intimă a *animei* masculine. C. G. Jung explică asemenea împliniri interioare masculine drept graţie a arhetipului *anima.* Acţiunea acestui arhetip, afirmă psihanalistul, „se manifestă ca o fascinaţie, o supraevaluare de sine, orbire" [115, p.82]. Odată cu dominaţia acestui complex inconştient asupra *personei* personajului, Ştefan obţine „a treia sursă importantă: a feminităţii sufletului" [118, p.218], prin intermediul căreia se realizează "fenomenul inevitabil al identificării momentane a eului cu conștiința" [ibidem, p.231] .

Actul de creație, pictura, este și ea o metodă de exteriorizare a feminității masculine. În cazul dat ea simbolizează o instanță psihică ce răspunde de recuperarea identității totale. Ritualul de renaștere a personajului începe odată cu eliberarea spiritului creator. În momentul revelării și cunoașterii tainei Sinelui, ființa fragmentată în *materie* și *substanță*, personificată în personajele Ciru Partenie și Ștefan Viziru, are o pornire ontologică spre procrearea unui eu total integrat: „Pur și simplu luam pensula și începeam să pictez. Mi-e greu să-ți explic. Simțeam o mare liniște, aproape beatitudine. Parcă nu mai eram eu, cel de toate zilele. Revenea la suprafață, de undeva, din străfundurile ființei mele, un alt eu, cel adevărat, fără griji, fără dorinți, fără amintiri chiar. (...) Vedeam, simțeam și gândeam fel de fel de lucruri, dar parcă nu mai erau ale mele, nu veneau din trecutul meu. (...) Ca sfinții, adăuga Ștefan zâmbind".

Astfel că starea unică a protagonistului putea fi re-trăită numai în aceste circumstanțe. Ștefan însă nu poate trăi o eliberare totală ontică, din cauza Ioanei jertfită în temelia ființială a protagonistului. Dragostea față de Afrodita Obștească (Platon) îi amintește despre existența cadrului istoric derutant. În cele din urmă, personajul masculin trăiește concomitent în două timpuri și două spații: sacru și profan. Marea dragoste hieratică, *anima* siderală, îl coboară până în abisul ființei, și fiind foarte aproape de Marele Tot este „smuls" și scos de Ioana la nivelul conștiinței pentru a-și petrece viața, aici, lângă soție, *anima* socială: „parcă și Ileana ar putea fi soția mea. Nu mă gândisem niciodată până acum la asta, adăugă visător. Nu că-mi pare rău că sunt căsătorit cu Ioana. Dimpotrivă, o iubesc foarte mult. Dar simt c-o iubesc și pe Ileana... [...] Timpul era *altfel*, curgea altfel. Când mă întorceam acasă, uneori foarte târziu, nopțile, parcă m-aș fi întors dintr-o călătorie îndepărtată, parcă aș fi venit dintr-un alt oraș, unde erau altfel de obiceiuri și întâlneam altfel de oameni... Vasăzică se poate trăi și *altfel* decât un os mort ajuns deja în câmpul morții...".

Să înțelegem bine că Ștefan este prins între două imagini reprezentative ale interiorității, provenite din aceeași rădăcină a ființei, dar total contradictorii ca esență. Dragostea obține aici, pe lângă valoarea sa ontologică, și o conotație negativă, demistificată. Posedat totalmente de forțele contradictorii arhetipale *anima* dedublată, protagonistul balansează de la o stare mitică la una reală,

încercând mereu să mențină stabilitatea. Paradoxal, dar latența ascunsă în spatele bărbatului îl sacralizează, prin intermediul ei participă la divin și tot ea, *anima* îl împiedică pe Ștefan să trăiască în armonie cu sine. Prin urmare, aceste două imagouri feminine, diferite după natura și rolul său în viața lui Ștefan, stârnesc o adevărată luptă interioară masculină, numit de psihanalistul Jung „conflict erotic" – „tendința conștiinței de a se sprijini pe idealul ei moral, în vreme ce inconștientul tinde să se sprijine pe idealul său imoral" [117, p. 31]. Însă insistența protagonistului de a le sincroniza în traseul său spre o lume divină, are drept finalitatea eșecul exprimat printr-o confuzie, nevroză și frică persistentă de a nu-și pierde sursele vieții.

Drama estropiată a lui Ștefan se anulează numai după ce toate trei forțe antipodice *anima* siderală, *anima* socială și *animus*, dar complementare și analogice se vor reîntoarce în modelul arhetipal al spiritului originar. Ioana, cea dintâi va muri în urma unui bombardament, oferindu-i lui Ștefan eliberarea din lanțurile sociale, căderea liberă și necondiționată la rădăcinile ființei, unde se află Ileana. Thanatos, în acest context, simbolizează calea de unificare a contrariilor într-un abis numinos. Întâlnirea Ioanei cu spectrul morții simbolizează temelia unei lumi noi sacre în *timpul originii*. Iubirea ei pământească contopită acum cu cea cerească a Ilenei, trezește sentimentul numinosului ce-i șterge din memorie frica. Ileana absoarbe în sine o nouă identitate, reprezentând atât realitatea autentică, cât și lumea hierofanică. Imagoul feminin *anima* se exteriorizează acum într-o nouă formulă psihică-arhetipală. Ea regenerează în ființa lui Ștefan drept o divinitate, o Mare Zeiță ce-i va descoperi calea spre Sine și tot ea face legătura dintre nivelele cosmice (Cerul și Pământul): „Ileana, șopti el, iubita mea. (...) Mireasa mea, continuă Ștefan repede, ca și cum n-ar fi auzit-o, te-am iubit așa cum m-ai iubit tu pe mine, ca un nebun, ca un strigoi, fără să înțeleg ce fac, fără să înțeleg ce se întâmplă cu noi, de ce am fost ursiți să ne iubim fără să ne iubim, de ce am fost ursiți să ne căutăm fără să ne întâlnim...". Femeia s-a convertit în formula ontologică a divinului. În ochii lui Ștefan ea nu mai este amantă, ci iubită totală – Lumină Sfântă – ce-i luminează drumul către celălalt mal al existenței.

În cele din urmă, Ștefan și Ileana, ying-ul și yang-ul, coboară împreunați pe vecie în străfundurile ființei fără nicio înfiorare de moarte într-o formă reînnoită. Ștefan este încununat victorios de Thanatos cu reunirea a tot ce-a fost dezbinat în viața aceasta, intrând în timpul etern.

Compoziția operei literare a romanului *Nuntă în cer* și *Noapte de Sânziene* adăpostește tehnica necesară omenirii a devenirii în Unu primordial. Astfel, atât în cazul lui Mavrodin, Hasnaș și în centrul lor Ileana / Lena, cât și mădularele lui Ștefan (Ciru Partenie, Ileana și Ioana) dragostea mirifică purifică și contopește sufletul cu trupul și harul divin – *anima,* redat prin chipul misterios al Ileanei. Întâlnirea față în față a dubletelor simbolice în Sinele arhetipal, reprezentat simbolic prin pădure, demonstrează un proces al devenirii în ființă totală, mărturisindu-și reciproc credința și

propriul lor adevăr – Ileana / Lena, în numele căruia s-a zidit o lume nouă mitică arhetipală. Dragostea astfel a înlăturat prezența *maya* și multitudinea formelor s-a redus la ființa uninominală celestă.

Problematica arhetipului *anima-animus* este regăsită şi în relaţia lui Spiridon Vădastra cu alte personaje, care luptă indirect cu tatăl său, Gheorghe Vasile, discipol al lui Spiru Haret, fiindcă prezenţa-i este pentru el un motiv de nefericire. Spiridon susţine, amar, că tatăl îl face de râs în faţa femeilor. De fapt, mai degrabă este vorba de un complex de inferioritate în faţa dascălului, pentru care trecutul este glorios. Timp în care, fiul, Spiridon Vadastra, trăiește cu viitorul, mai exact, cu speranţa că odată va întâlni femeia care îi va aprecia calitățile, personalitatea, vădind prin aceasta refulările conştiinţei sale masculine, care se vrea completată cu manifestările complexului inconștient *anima*: „o femeie care să te aprecieze, să-şi dea seama că ești cineva, un om distins, un caracter, nu un oarecare… O asemenea femeie mi-ar conveni şi mie. (…) E adevărat, că există o femeie care mă înțelege, își dă seama că sunt cineva. Dar oricum, nu-mi place viața pe care a trăit-o înainte de a mă cunoaște pe mine”. Personajul se referă la misterioasa doamna Zissu, o banală croitoreasă, de care s-au tot îndrăgostit pe rând mai mulți bărbați. Lipsa unei femei demne îl face nefericit, dar şi invidios pe cei ce și-au găsit dragostea adevărată. Uşor iritabil din această cauză, celelalte personaje simt o repulsie îndreptățită față de el. Spiridon își cunoaște problema interiorului său bulversat, doar că nu ştie cum s-o rezolve. E convins că singura cale spre evaziunea paradisiacă reprezintă dragostea şi femeia. Proiectând asupra sa arhetipurile jungiene de *persona* şi *umbra*, observăm că personajul este profund nemulţumit de cariera de avocat, pe care o consideră fără valoare în viaţa sa, superfluă. Cauza? Ea nu-i scoate în evidenţă inteligenţa, nu-l distinge cu nimic de masa anonimă când se afla la un *randez-vous* sau merge pe stradă. De aici şi izbucnirile sale de iritare atunci când interlocutoarea sau interlocutorul, cum i se pare lui, nu-l respectă, nu conştientizează cu cine are de a face. Aceasta explică şi fascinaţia sa pentru uniforma de locotenent. Graţie ei se schimbă şi imaginea despre sine cu care se prezintă în faţa societăţii, de parcă e o haină magică, îl debarasează de toate complexe şi-l lasă cu Sine însuşi, simţindu-se în stare să facă orice, chiar şi să discute cu femeile. „De abia în această uniformă cu umeri enormi, cu linia bărbătească tăiată, se regăsea pe el însuşi: aşa se văzu el întotdeauna, şi acum se contempla în carne şi oase aşa cum nu se întrezărise decât în propria lui închipuire”. Pentru starea de beatitudine personajul este gata să renunţe chiar şi la numele său: „Am onoarea să mă prezint: sunt locotenentul Dimitrie Cantemir”. Doar că starea de fericire durează până la întâlnirea cu tatăl său. Încercarea tatălui de a-l convinge că fata nu i se potriveşte, poate fi văzută ca o manifestare a inconştientului şi anume - *umbra* personajului. E umbra care nu-l lasă să se rupă de realitate, de ceea ce este, de complexele sale masculine. Femeia martoră a întâlnirii dintre cei doi,

apreciază modul cum s-a prezentat complexatul personaj. Deşi este o imagine falsă a celor întâmplate, prin acest erzaţ de adevăr ea „restabileşte" fericirea masculină.

Conflictul interior al lui Vădastra este prevestit încă din 1928, când Mircea Eliade editează volumul de nuvele *Maddalena*. Naratorul prozei scurte *Tatăl* redă o analiză autoreflexivă a personajului masculin care luptă cu imagoul tatălui asupritor, proiecția *animus*-ului. El împiedică continuitatea existenței și devenirea întru feminitatea sa. Conflictul interior al personajului masculin se cauzează incompatibilității imaginii personale cu imaginea ideală de sine. Dat fiind că „Tata este o imagine model pentru fiu" [117, p. 225], protagonistul a preluat inconștient masca socială echivalentă cu imaginea respingătoare a tatălui, astfel că el nu se mai poate desprinde ușor pe parcursul vieții de această introiecție, manifestată deja ca o parte a sinelui. În prima fază a proiecției, „persoana, scrie Wolfgang Mertens, ar dori să scape de o parte din propriul sine (în forma unor aspecte de personalitate mai cuprinzătoare sau a unor reprezentanțe ale sinelui și ale obiectului sinelui), deoarece acesta îl amenință din interior (de exemplu ura îndreptată spre un imago matern trăit ca obiect al sinelui, care nu se lasă controlat de copil) sau pentru că el dorește să pună la adăpost unele aspecte ale sinelui de alte aspecte (presupuse rele sau distructive)" [137, p. 36]. Așadar, imaginea socială, numită de psihanalistul Jung, *persona*, exercită o presiune comportamentală, prin urmare sentimentul de ură predominant declanșează fantasme argumentative pentru valorificarea arhetipului *anima*: „Tatăl său îl stăpânea ca pe un copil fără puteri. (…) Zi după zi ura împotriva tatălui creștea. Când rămânea singur se întreba dacă mai poate păși pe drumul ales înainte de luminarea tainei. Visele îi îndurerau ochii cu un roșu putred, care îi lăsa în carne sfârșeala bolii și spasmul nebuniei; «culoarea sângelui coborât din tată», gândea" [65, pp. 83-84]. Incontestabil, starea anxioasă de reprimare din timpul copilărie, defulată în inconștient, ține locul altei forme de subjugări psihologice. „Pentru copil, scrie C. G. Jung, părinții sunt rudele cele mai apropiate și mai influente. La vârsta adultă influența se scindează, imagourile părinților sunt de aceea pe cât posibil și mai mult refulate de conştiinţă și, din pricina influenței lor prelungite, poate chiar reprimate, ele capătă lesne un semn negativ" [117, p. 215]. *Animus*, în acest context, imaginea ideală a bărbatului, exprimată prin trăsăturile violente ale tatălui (agresiv, rece, nepăsător de reacțiile afective ale supusului) sugrumă cealaltă trăsătură refulată din inconștient, *anima*, exprimată prin imagoul mamei blânde, iubitoare, imagine arhetipală a Magna Mater, Marea Zeiță, legătura secretă cu Marele Tot, timp în care Neumann crede că mama reprezintă însuși sinele copilului - „mama reflectă sau acționează ca o «oglindă» a sinelui copilului" [162, p. 241]. Identificându-se cu *ea,* personajul re-naște: imaginea arhetipală tăinuită se configurează într-un străin în haine albe, simbol al purificării și mântuirii spirituale: „Femeia – nu era femeia plăcută tatălui. (...) Alături de mama copilăriei se ivi chipul uitat al domnului în haine albe. Mama îl lăsa să privească singur florile. Domnul în haine albe vorbea mamei. Ce ajunse Domnul? Ani după ani

fusese oaspetele casei lor” (p. 85). Respectiva încercare de evadare din condiția intrapsihică se încheie însă cu eșec. Atât personajul masculin din *Tată* cât și Spiridon Vadastra din *Noaptea de Sânziene* au statutul psihologic de copil și nu reușesc să se detașeze de proiecția tatălui și să „metabolizeze” dragostea mamei. Psihanalistul elvețian Jung explică limpede în *Psihologie și alchimie* că „anima devine un factor dătător de viață, o realitate sufletească, care este incompatibilă cu lumea tatălui (...) De aceea este logic ca tatăl să-l alunge pe cel care visează, ceea ce nu înseamnă altceva decât *excomunicare*” [120, p. 73]. Menționăm, în acest fel, condiția umană la care este robită omenirea este redată în nuvelă și în roman printr-o fobie patologică a personajului de care nu se poate mântui fără intervenția unui „ceva supraindividual” feminin. Schizofrenia obsedantă a personajului, în limbajul semiotic, indică mama drept o cale de vindecare, fiindcă, spune Gilbert Durand, „se realizează simbolic o întoarcere în pântecele matern” [47, p. 290], în *anima* sub forma imagoului matern. [117, p. 225].

Personajul masculin conștientizează deci că imaginea monstruoasă de care fuge, face parte din sine, ba mai mult, este el însuși în oglindă – *Persona*, ce acționează precum un protector împotriva lumii exterioare. De aceea, sentimentul urii, furiei, mâniei a imagoului tatălui amenință feminitatea din întunericul sufletului, lăsând-o să zace într-o „spaimă tăcută”. Însă descoperim pe parcurs că frica de moarte, de autodistrugere e mult mai puternică, de aceea protagonistul caută ieșirea din labirint: „Să-și ucidă tatăl? Vedenia sângelui, a trupului neînsuflețit cu răni vișinii – îl desfătă și îl înspăimântă. Nu cuteză, nu cuteză să-și ucidă tatăl. Îl ura – dar ura lui era mai mult disprețul dezgustat și deplin. Să fugă? Nu cuteza, nu cuteza să fugă. Mânia tatălui îi risipea îndrăznelile gândului. Cum să trăiască singur?” (p. 85) Astfel că indecizia și frica l-a forțat să „ucidă” dorința tăinuită de a se complini cu *anima,* manifestarea beatitudinii și armoniei spirituale. Drept consecință, spiritul eliberat din inconștient, redat în „Domnul în haine albe”, a fost retras în neființă: „Tatăl râdea, râdea – la glumele Domnului. Apoi, dispăruse. Au aflat mai târziu de moartea lui, într-un lagăr de la Dunăre, ucis de foame, de soare și de vergi. Își aminti cum plânse mama și cum bău tatăl, veselindu-se întru ascuns...” (p. 85) Înfrângerea tradusă ontologic ca marea dramă existențială, pierderea complinirii spirituale, abandonarea atât de nedemnă a sufletului, îi asigură întreruperea procesului de transcendere metafizică, revenind la condiția de larvă: „După, era un om pierdut. Nu mai avea curajul să vorbească. Cerneala se uscase în călimară, și praful se așternea pe polița cărților”. Însă spre surprinderea receptorului, naratorul intervine cu o neașteptată schimbare esențială în deznodământul nuvelei. Imagoul tatălui brutal este străpuns de puterea divină a dragostei, de arhetipul *anima* exprimat prin „lumina lămpii” pe care masculinul agresiv a încercat de mai multe ori s-o scuture cu pumnul. Prin urmare, *animus* s-a dizolvat neputincios în sensibilitate, grație, Înțelepciunii, dând naștere unui om nou regenerat în Nous din *illo tempore*: „O bucurie sălbatecă, cu păreri de dragoste, îl

robi. Își cuprinse copilul, cu brațul purtând paharul rubiniu. «Fiule, iată că te-ai întors la noi…, legea noastră și vinul nostru… S-ar fi spus că tatăl plângea în râs. (...) Tatăl înțelegea luminarea lui. Se temea. (...) El era acum pocăit. O toropeală necunoscută îi urmează trupul. Voia să râdă, să râdă de tatăl său. Voia să spună, să spună tatălui său: <<nu te-am cunoscut!...»" (pp. 86-87). Constatăm că protagonistul căruia autorul nu i-a dat niciun nume, fiindcă el reprezintă o identitate arhetipală, a eliberat sufletul *anima*, lăsându-l să guverneze microcosmosul său și să-l integreze în spiritul cosmic *Brahman*. Personajul masculin, prin urmare, obține nemurirea, autonomia fiindcă „«nemurire» înseamnă psihologic vorbind «dincolo de conștiință», și nici nu se poate însemna altceva de vreme de declarația despre nemurire este făcută întotdeauna de un om viu" [117, p. 218].

Înțelegem prin urmare: ca și Spiridon, personajul masculin din *Tatăl* este torturat de propria imagine masculină, *animus*, proiectată asupra tatălui iubitor, de fapt, El se teme de sine şi totuşi tinde să iasă din starea de nihilism interior şi de blazare cu ajutorul erosului, al femeii, care îi va „activa" *anima*, spiritul numinos al ființei, fiindcă, după cum afirmă Viktor E. Frankl, „dragostea este singurul mod în care putem cuprinde o altă fiinţă umană în nucleul cel mai lăuntric al personalităţii sale" [96, p.124].

Cercetătorul Ion Vartic susţine în studiul *Cioran sentimental şi naiv* că Mircea Eliade a transfigurat-o artistic pe Sorana Ţopa în Cătălina Paladi – „o femeie extraordinară", care tot ştie să iubească la nebunie, „vorbind la nesfârşit despre rostul şi rolul teatrului în viaţa unui actor" [175, p.224]. Iubita devine o sursă de inspiraţie pentru actorul ratat Bibicescu şi, în acelaşi timp, – rostul vieţii lui Biriş. Ei nu-și imaginează viața fără de ea, însă niciunul n-o acceptă ca stăpână spirituală. Și totuși Cătălina încearcă să întrețină relații bune cu fiecare dintre ei, dar observăm că tipul acesta de dragoste îi sfâșie ființa până la devorare totală, redată artistică prin moartea violentă din finalul romanului.

Bibicescu își dorește totul din această lume, mai bine zis, este căutătorul sacrului în lucrurile profane. El este mânat mereu de grabă şi nerăbdare, încearcă drumul cel mai scurt spre recunoaşterea şi aplauzele publicului. A recurs chiar şi la folosirea schiţei nefinisate a lui Ciru Partenie *Priveghiul*, completând-o, afirmând însă că s-au găsit nişte fragmente disparate. Doar Cătălina, cunoscându-i potenţialul creator şi laşitatea, i-a apreciat gestul în modul cuvenit: „Tu nu aveai curajul să-ţi iei răspunderea piesei pe care ai scris-o, folosindu-te de frânturile printre hârtiile lui Partenie. (…) Aşa că ai compus piesa după capul tău şi o joci sub semnătura unui mare autor. Dar piesa ta e proastă".

Lumea sa sufletească se răzvrătește împotriva neadevărului și-l impune să urmărească numai forța sa feminină, spiritul astral proiectat asupra Cătălinei. Însă masculinitatea brutală îl îndepărtează de sursa vieții – *anima*, și nu dă ascultare vocii interioare arhetipale, astfel că personajul rătăcește în propriile limite ființiale.

Numai arta, cea de-a doua posibilitate a regăsirii Marii Zeițe, îl orientează spre locul sacru, spre Sinele Total. Ultimele zile ale vieții de pribegie le petrece în scrierea unei noi piese de teatru *Întoarcerea de la Stalingrad*. În timpul scrierii, imaginația atrage conștiința masculină în dimensiunea secretă a inconștientului, unde se realizează reintegrarea totală. Într-un dialog intim al arhetipului *anima* și *animus*, rațiunea se identifică cu spiritul creator lipsit cu desăvârșire până acum. Astfel, în rezultat i se descoperă o nouă Cătălină, proprie sufletului dintr-o proiecție poetică. Restaurarea androgină începe din interiorul ființei și se încheie în piesa de teatru, în care se conștientizează și se cristalizează imaginea eternului feminin proiectată asupra Cătălinei Paladi: „Vreau să învăț pe contemporani să trăiască adevăratul spirit al catastrofei, să le revelez emoția religioasă a crepusculului. (…) Eu îi silesc să se întoarcă înapoi la Nibelungi, să-și dea seama că sunt condamnați de Istorie. (…) Am scris deja câteva scene, adăugă el. E vorba de un mare incendiu, în care vor pieri, până la urmă toți eroii mei. Sunt vreo douăzeci de bărbați și o singură femeie… M-am gândit la Cătălina, reîncepu după o pauză coborând glasul. Era un rol pentru ea. Cătălina Paladi, adăugă, cred că ai cunoscut-o. E singura femeie pe care am iubit-o în viața mea, spuse ridicându-și ochii și fixându-i în ai lui Ștefan. Ai să mă întrebi: de ce ne-am despărțit, atunci? Nici eu nu ți-aș putea răspunde. Destinul” [75, p. 254].

Dramaturgul Bibicescu este trecut în cea de-a doua realitate odată cu abolirea dualității sexuale de *animus* și *anima*. Cătălina Paladi transgresată într-o prezență de reverii îndeplinește funcția de „traducere” a irealului în care urmează să fie primit. Convertirea ontologică și devenirea în non-eu este văzută de martorii de lumea aceasta ca o îndepărtare de conștiință, demență, delir „«Pe la nouă jumătate, a început d-na Ivașcu să povestească, foarte încet, a trecut Irina să vadă ce face. A ascultat la ușă. Când scria nopțile, vorbea mereu singur, citea, ca la teatru. N-a auzit nimic și a crezut că a adormit. (…) La găsit aici…»”.

Așadar, ne-am convins încă o dată că arhetipul *animus* și *anima* sunt elementele ce reconstituie sacrul. Sacrul, prin urmare, nu este nicidecum un spațiu și timp fantastic, inaccesibil, ci reprezintă condiția absolută a ființei, când sunt armonizate contrariile ce se atrag în interiorul psihicului. Ființa personajului masculin constituită din două componente importante: din Ștefan Viziru și Ciru Partenie, Mavrodin și Hasnaș a regenerat în Ileana / Lena, spiritul numinos al Marii Zeițe. Arhetipul *anima* – principiul vieții a convertit drama existențială într-o reverie. Totodată, înțelegem că noua paradigmă este rezultatul unui scenariu ritualic în care s-a anunțat moartea simbolică a personajelor masculine și învierea personajelor androginizate.

2.3. Concluzii la capitolul 2

1. Romanele *Maitreyi, Nuntă în cer* și *Noaptea de Sânziene* sunt construite în baza unor scenarii inițiatice de recuperare a unității primordiale. Ipoteza se confirmă prin analiza progresului interior psihic al personajelor, care parcurg un traseu metamorfic determinat de corelările arhetipului *animus-anima* într-un rit de reactualizare a stării primare de androginie, dar și de transgresare a cronotopului de la un plan realist, cu semne concret istorice identificabile, la unul fantastic, cu imixtiuni ale misticului și magicului producătoare de mister. Literatura eliadescă preia, astfel, funcția mitului de a „povesti" despre existența *in illo tempore* în care se întorc toți cei reveniți la starea de Om Primordial.

2. Ființa fragmentată a personajului-yogin Allan, Mavrodin / Hasnaș, Ciru Partenie / Ștefan Viziru își găsesc pacea metafizică doar alături de iubita lor celestă. Unirea cuplurilor se produce în străfundurile psihicului lor, pe un plan al ființării originare, unde *anima* – putere a feminității – este recunoscută și acceptată ca stăpână a ființei masculine. Personajul feminin activ surmontează obstacolele individualității masculine, convertindu-se în materia primă spirituală a acestuia. Astfel, Maitreyi și Ileana, proiecțiile *animei* lui Allan, Ștefan Viziru și a lui Mavrodin, reprezintă catalizatorul alchimic ce unește principiul feminin și masculin într-o materie nouă pură, pe care am numit-o hierogamie.

3. În drumul spre Centru personajul-neofit este însoțit de personajul feminin convertit pe parcurs în spiritul numinosului. Datorită femeii, spațiul și timpul secret devine tot mai aproape, fapt care ne-a sugerat ideea de a le cataloga pe Maitreyi și Ileana drept Orfeul psihic al personajelor masculine. Înzestrată cu darul instinctual al sacrului, femeia din prozele lui Mircea Eliade va face conexiune cu rezervorul arhetipal, cu inconștientul colectiv, interpretând semnele și imaginile iraționale ieșite în calea iubitului.

4. În timpul căutării Sinelui, personajul masculin este tulburat de dubla proiecție a *animei,* imagine arhetipală total contradictorie imaginii comune, cotidiene. Allan pierde fericirea libertății absolute după ce renunță la *anima* celestă proiectată asupra Maitreyiei și acceptă *anima* comună proiectată în figura Jeniei Isaac. Cea din urmă feminitate robustă l-a eliberat de sub dominația sufletului divin și l-a întors în regimul puterii conștiinței, virilității cotidiene și a rațiunii. În alt plan se situează „cazul" lui Ștefan Viziru perturbat continuu, de-a lungul a doisprezece ani, de două forțe de aceeași intensitate emoțională și spirituală. Ileana și Ioana sunt două imagini arhetipale exteriorizate în aceeași perioadă a vieții lui Ștefan Viziru. Ioana, desemnată de noi ca *anima* socială îi oferă o dragoste pământească, asigurându-i un echilibru psihic omului Ștefan Viziru. Ileana, spiritul numinos,

anima cerească, are în romanul lui Mircea Eliade funcția de a-i deschide calea către profunzimile ființei, către totalitatea Sinelui.

5. Vocea profundă, mistică a ființei, *anima*, împacă și cele două părți contradictorii ale existenței umane: profanul și sacrul, conștientul și inconștientul. Astfel, jocurile identității și alterității, spectrele personajelor dedublate reprezintă, de fapt, structura dualistă a ființei primordiale și manifestările ei în cadrul spațiului cotidian. Mircea Eliade găsește o soluție pentru „oamenii" săi înjumătățiți din romanele *Nuntă în cer* și *Noaptea de Sânziene*, oferind lui Mavrodin (sufletul) și lui Hasnaș (rațiunea), lui Ștefan Viziru (sufletul) și lui Ciru Partenie (rațiunea) un nucleu coagulator – marea lor dragoste, Ileana. Efectul numinosului se relevă prin ajustarea celor două polarități din interiorul bărbatului la nivelul Centrului ființei, făcându-i să se îndrăgostească de propria imagine din oglindă reflectată de Lumină.

3. SCENARII INIȚIATICE ALE EROSULUI ÎN PROZA FANTASTICĂ

3.1. *Descensus ad inferos* și *regressus ad uterum*– revelarea misterului

Autorul romanului *Șarpele*, Mircea Eliade, intenționează să redescopere și să restituie cititorilor săi sentimentul și starea primordială a miracolului arhetipal. Personajele dezrădăcinate de sacru încep o cursă de inițiere spirituală în lumea sa intimă și în cunoașterea suprasensibilului. Însă taina, până acum înfricoșătoare, va fi revelată doar acelui personaj care se va lăsa condus de sentimentul interior misterios, nemanifestat până acum, integrându-l ulterior într-o totalitate androgină. Astfel că pe parcursul operei, autorul ilustrează morfologia schimbătoare a ființei umane, ajunsă, până la urmă, la o stare paradisiacă.

Tipic creației eliadești, regăsim eroii romanului *Șarpele* într-un spațiu laic, închiși în propriile convingeri și în drama existențială a individualismului. Deși apar drept un grup, identificăm inși singuratici, obosiți de condiția umană și de preocuparea de materialismul istoric. Fiecare din ei își ascunde complexat neliniștea spirituală produsă de neîmplinirea identității unice, pentru că acel *ceva* este încă neconștientizat ca valoare spirituală și rămâne încifrat în dimensiunea secretă a psihicului, exprimat doar ca un sentiment nostalgic față de sacru. „Nu e greu de ghicit dorința profundă de a trăi fiecare experiență așa cum a fost trăită pentru prima oară, atunci când ea reprezenta un fel de epifanie, întâlnirea cu ceva puternic, semnificativ, stimulator, menționează istoricul religiilor Mircea Eliade, o întâlnire care dă sens întregii existențe” [67, p. 139]. Adevărul este că personajele lui Eliade vor găsi ieșirea din labirint, folosindu-se de imaginația ce va „traduce” eului formulele mitice și arhetipurile eliberate de inconștient. „Adevărata identitate se poate obține, după cum susține Jung, Blaga și alți teoreticieni, prin recentrare, prin regăsire, prin retotalizare, prin întoarcere în sine” [20, p. 17], scrie Corin Braga în *Concepte și metode în cercetarea imaginarului. Dezbaterile Phantasma*.

În acest context, *Șarpele,* romanul building, construiește prin intermediul personajelor-mit Dorina și Sergiu Andronic o lume utopică. Este opera literară în care savantul Mircea Eliade descoperă, în mod practic, fenomenul de inițiere în mistere, astfel că orice „cititor nespecialist interesat de istoria spirituală a umanității” [73, p. 5], poate urmări procesul asimilării imaginilor arhetipale și prin urmare „schimbarea fundamentală a condiției existențiale; la capătul încercărilor sale neofitul se bucură de o cu totul altă existență decât cea dinaintea inițierii: el a devenit *altul*” [ibidem, p. 8]. Scenariul ceremonialului sacru din roman prevede regresul ființei personajelor la o stare de pre-formal. Astfel că analiza arhetipurilor *anima*-*animus* proiectate asupra lumii exterioare, reliefează etapele unirii Sinelui cu Marele Tot. De aceea analiza procesului de *regressus ad uterum* a oamenilor din lumea artistică a lui Eliade va fi realizată având la bază doctrina psihanalistului elvețian

Carl Gustav Jung și a istoricului religiilor Mircea Eliade. Operele acestor mari savanți pornesc din același punct de repere: mit, arhetip, simbol, se intersectează în viziuni, concepte, manifestări interioare și posibilități de transcendere ontologice. Mai cu seamă, ne vom convinge că psihicul omului reușește să dobândească integritatea, participând la riturile sacre, asupra cărora se proiectează interioritatea fiecăruia, descoperind prin urmare *celălalt eu* arhetipal, numit alteritate. Astfel itinerarul spre sacru începe cu căutarea arhetipului *anima-animus*, recunoașterea și integritatea Eului cu imaginea necunoscută, și, în rezultat, părăsirea lumii profane prin construirea unei Lumi Noi.

Deschidem așadar romanul și constatăm figuri literare nesemnificative, prinse în scena din curtea familiei Solomon. Naratorul heterodiegetic face o excursie prin stările personajelor și le despoaie de aparențele înșelătoare pentru a expune în fața receptorului drama spirituală a respectivului obiect. Personajul feminin Liza nu se regăsește în imaginea soțului, moment ce reliefează neajustarea principiilor contradictorii de *yin* și *yang* „... îl privi dezgustată. «Să faci un asemenea gest, după o romanță... Și ăsta e bărbatul meu...» (…) «Are numai nouă ani mai mult ca mine și pare atât de bătrân, atât de strein»…”. Se înțelege că este redată o tortură spirituală ce poate lua sfârșit numai după ce dorul față de necunoscut va fi potolit cu o iubire ancestrală, cerească, iar ființa masculină ideală, în chipul bărbatului ursit, *animus*, i-ar cunoaște drama și ar șterge-o definitiv din suflet: „Liza îl privi aproape fără mirare [pe Stere]. Avu din nou, în acea clipă, sentimentul că și-a ratat viața, că a fost păcălită – fără voia ei, înainte ca ea să prindă de veste. Ar fi vrut un singur lucru: să povestească cuiva, să se împrietenească cu cineva, cu cineva necunoscut, căruia să-i spună an cu an viața ei întreagă” [51, p. 186]. Astfel că prinsă în limitele contextului istoric nu-i rămâne nimic decât să se mulțumească să scape de Stere cu orice prilej, de personajul-reflector care îi amintește întotdeauna de căsătoria nereușită, golită de semnificațiile arhetipale. Iar pentru că realitatea aceasta nu e decât *maya* – iluzia înșelătoare, Liza conștientizează că nu va reuși niciodată să se salveze de dizarmonia spirituală și psihică în spațiul și timpul profan. De aceea, pentru a evita moartea spiritului primordial *animus*, ce tânjește la o eliberare și dominare, femeia evadează din temporalitate, adăpostindu-se într-o imagine mitică, „anistorică” identificată în circuitul său de imaginație: „ – Ce frumos trebuie să fie să trăiești afară din oraș, într-o căsuță la țară!... vorbi din nou Liza. Atunci, i se părea că ar fi într-adevăr o fericire să ai o vilă într-o pădure, nu prea departe de București, pe marginea unui lac. (…) Ar fi vrut altceva, mereu altceva…”. Căutătorul de mituri și al sensurilor acestora, Mircea Eliade, explică starea de derutare a omului în *Mefistofel și Androginul* „Omul se simte sfâșiat și despărțit. Îi este greu să-și dea permanent seama cu exactitate de natura acestei separări, căci uneori se simte despărțit de «ceva» puternic, total diferit de el însuși; iar alteori se simte despărțit de o «stare» imposibil de definit, atemporală, despre care nu-și amintește nimic cu precizie, dar de care își amintește totuși în adâncurile ființei sale: o stare primordială de care se bucura înainte

de Timp, înainte de Istorie” [67, p.115]. Această frumoasă iluzie servește, în același timp, drept un analgezic, dar și o contopire cu un pseudo-*animus*, înlocuitorul temporar al complinitorului etern.

Doamna Solomon Aglaia, alt personaj feminin condamnată la teroarea istoriei, își ascunde ființa sfâșiată sub masca unei bune gospodine și mame grijulii. Atât grupul obosit și plictisit, cât și soțul, domnul Solomon nu reflectă acea alteritate interioară. De aceea, la rândul său, găsește și ea o cale intimă de evaziune, se retrage în arhitectura lumii interioare, într-un microcosmos. Personajul feminin creează un *celălalt* masculin după asemănarea sa, exprimat prin complexul Narcis. Ea se identifică cu sine însăși, fiindu-i suficientă propria imagine regăsită în oglindă : „D-na Solomon era în fața oglinzii, privindu-se fumând. Cu mâna stângă își aranja părul. (…) Dna Solomon se opri în treacăt în fața oglinzii, ca să-și aranjeze din nou coafura. (...) (Vladimir) Își aminti că Aglaia nu se amuză decât dacă se ocupă cineva de ea, insistent, galant și curtenitor – cineva, dar nu dl Solomon”.

Nici personajele masculine nu se exclud din demonstrația interioară sinistră. Ba mai mult, putem afirma că drama lor interioară, deși o păstrează ca pe o taină, este mult mai evidentă. Orgoliul afectat a lui Stamate, spre exemplu, este cauzat de neaprecierea la justa lui valoare. Disocierea de tovarășa lui cerească, *anima*, este clar redată prin căutarea altor surse de menținere a energiei spirituale. Prin urmare, personajul masculin nu mai caută confirmarea de sine în femeia în care nu-și întrezărește imago-ul *anima*, ci în impresiile altora despre sine, pe care le vom numi iarăși pseudo-*anima*. Prin urmare, fobia de neconsiderările prietenilor dau naștere unei obsesii de a alfa cât mai multe lucruri interesante ce i-ar menține numele în discuții. Întrevedem în acest mod funcția psihologică a inteligenței bărbatului. Sensul prim al priceperii lui mintale este pur și simplu suspendat, revalorificat și înlocuit cu înțelesul de protecție a lumii interioare de cruzimea realității în care trăiește. În sens invers, impresiile bune ale interlocutorului mimează mulțumirea de sine: „Simțise, cum se apropiase de grup, că îl uitaseră pe el, că toți acești oameni vorbiseră fără să țină seama de ideile lui, de acele observații inteligente pe care le făcuse pe când se afla pe iarbă, (...) în fond, el adusese discuția asupra unor lucruri serioase, el se sacrificase stând de vorbă cu niște necunoscuți, îndrăznind să abată conversația de la subiectele vulgare la probleme și la cărți”. Considerăm că personajul trăiește un conflict ambivalent: social și personal-intim. Primul îl condiționează pe al doilea și viceversa. Solitudinea și realitatea empirică amplifică tulburarea personajului până la o nestăpânire fizică: „Stamate încercă din nou să se ridice. Se simțea prost, așa cum stătea pe iarbă, cu genunchii strânși, apropiați de coate, și privind în sus, silindu-se să zâmbească, silindu-se să-și ascundă încurcătura și lipsa de vervă printr-o mimică exagerată”.

Prin urmare, înțelegem că unirile legale, civile ale personajelor eliadești nu imită căsătoria zeilor, ci din contra, ele denaturează și mutilează sensul originar al nunții. Lipsa sentimentului primordial, mistic al dragostei robește personajele la o dezordine și dezechilibrare psihică. „Dragostea

obștească” (Platon), în acest context, poate „ucide” chiar și presentimentul spiritului sideral *anima-animus*, aducând personajele până la desfigurarea totală a ființei. Cel mai important este să menționăm că deși oamenii romanului *Șarpele* conștientizează adeziunea la lumea aceasta falsă drept o îndepărtare de Sine, de autenticitatea, care, spune Grațiela Benga, „luminează drumul spontan și originar” [14, p. 87], ei, pe lângă resemnarea la „autodistrugere”, privesc liniștiți cum viitorul cuplului Manuilă-Dorina își pierde pe vecie miracolul unității lor nefragmentată. Astfel că păcatul originar al infidelității omului față de Dumnezeul etern, față de sacru își prelungeşte existența în ființa omului precum o moștenire ereditară. Dualitatea – dorul spre nostalgia originilor și îndepărtarea totodată de „inconștientul cosmic” (Blaga) cauzează, de fapt, acea deznădejde, frică, panică predominantă în sufletul personajului lui Eliade. În acest sens, omul ordinar „nu poate trăi sacrul la nivelul conștiinței” [142, p. 61], scrie criticul Ion Neagoş în *Mircea Eliade. Mitul iubirii*, însă dorința și voința de a da ascultare simțului interior, mecanismul de apărare împotriva realității aparente, servesc, aici, drept un mijloc de transgresare la *realitatea absolută*.

De aceea autorul, Mircea Eliade, deloc întâmplător, introduce în subiectul romanului personajul feminin Dorina. Inițial, fecioara este motivul pentru care s-au adunat toți prietenii în casa familiei Solomon. Accentul cade pe ea a doua oară, când tânărul Manuilă o curtează și intenționează să se logodească cu ea, în ciuda faptului că se văd pentru prima dată. În text, copila apare liberă, liniștită, perfectă, fiindcă spiritul arhetipal *animus* în așteptare de manifestare, n-a fost încă afectat de drama socială. Considerăm, în așa fel, că ea are funcția arhetipală de îmblânzire a spiritelor răzvrătite împotriva Sinelui, dar și camuflarea sacrului în profan, trezind așadar spontaneitatea originară, fiindcă numai fecioria, menționează Paul Evdokimov „*ontologic*, ea este gata să cuprindă în adâncurile ei Necuprinsul” [87, p. 229]. Dorina, expresia feminității și frumuseții microcosmice, pe lângă „conștiența suprasensibilului” (Rudolf Steiner), dobândită la finalul romanului, va purifica și va mântui întreaga colectivitate profană din care s-a desprins. Motiv pentru care, putem înțelege de ce existența în societate îi amintește de o rătăcire într-o lume falsă, unde nici dragostea, nucleul ființei, nu se poate manifesta în toată efervescența sa: „Vorbea tare, de la capătul mesei, ca să fie auzită de căpitanul Manuilă. Își dădea foarte bine seama de ce a fost aranjată petrecerea aceasta... «Vor să mă mărite»… Îi venea să zâmbească. (…) …I se părea că se pregătește să joace o farsă: ea se va preface că este o tânără care se logodește, iar căpitanul Manuilă va juca rolul logodnicului”. Deși personajul feminin nu se distinge prea mult de pe planul realității de aici și acum, observăm totuși că ea este unica ce nu-și evidențiază propria individualitate, „care e strâns legată de natura *rațională* a subiectului, vizibilă atât în interacțiunile cu sine, dar și cu semenii” [168, p. 139]. Făptura ei nudă nu are nevoie de niciun atribut efemer pentru a o salva de pierzanie. Ba mai mult, Dorina, stăpânită de impulsul arhetipal cosmic și de dorința originară a unirii mistice a contrariilor masculin-feminin,

profan-sacru, real-ireal, așteptă liniștită un mare miracol tainic ce se va desfășura foarte curând: „Întoarse capul spre Manuilă și-l privi cu o infinită superioritate, amestecată cu ironie și blândețe în același timp. Dacă ar ști ei...

– Astăzi o să avem o lună splendidă, spuse Dorina. Ar trebui să ne grăbim, ca să ne rămână timp de plimbare...”.

Drept urmare, Sergiu Andronic, personajul ce deschide porțile misterului, nu oprește o mașină la întâmplare, ci vehiculul în care se află mireasa – „dublul său fluctuant” [159, p. 363]. Odată identificând femeia celestă ce-i va asigura nemurirea, se alipește hotărât grupului călător: „ – Nu vă supărați că v-am oprit din drum, spuse el foarte corect, apropiindu-se de mașină și salutând. Bănuiesc că vă duceți la Căldărușani și v-aș ruga să mă luați și pe mine pe scara mașinii”. Mașina cu ajutorul căreia vor fi deplasați spre pădure, în acest context, simbolizează înaintarea personajelor în interiorul lor obscur, în planul inconștientului psihic exprimat prin simbolul arhetipal pădure – momentul manifestării esenței *creației adamice*.

Întâlnirea misterioasă cu Andronic eliberează imediat personajele de sub ritmurile istoriei, de sub robia civilizației și chiar de sub dominația propriilor „demoni” manifestați prin angoasele violente ale inferiorității și ale nedesăvârșirii lor, oferindu-le, în schimb, o uitare de sine. Lanțul nefericirii și necazurilor spirituale este rupt, oprit, odată ce în fața lor apare un om ce umple toată mașina cu o bucurie neînțeleasă. Fericirea inexplicabilă a personajelor este definită ca o reacție spontană la contactul cu sacrul.

Înțelegem că pentru emanciparea totală a forțelor primordiale de *yin* și *yang* într-un spațiu nou geocentric al Divinității Primordiale Supreme și al Sinelui Absolut, autorul romanului „va trebui să găsească un termen mediu în Dumnezeu și lume” [123, p. 94], explică Alexandre Koyré. De aceea, romancierul va construi un personaj mitic, un personaj-hierogamie, care îmbină în ființă atât sacrul cât și profanul, răul și binele, clarul și obscurul, luând în considerare punctul de vedere științific a lui Eliade din *Mefistofel și Androginul,* în care se menționează că „șamanul reunește în el cele două principii polare; și întrucât propria lui persoană constituie o hierogamie, el reface simbolic unitatea dintre Cer și Pământ, asigurând prin urmare comunicarea între Zei și oameni” [67, p. 109]. În cele din urmă, în sens gnoseologic, în roman se declanșează o intruziune a Luminii în Întuneric, întrucât Sergiu Andronic, credem noi, simbolizează „manifestarea structurilor ontologice care realizează chemarea întru ființă a principiului feminin («Mama Vieții») și principiul masculin («Omul Primordial» *Ohrmazd*)” [132, p. 90]. În acest context, în opera literară *Șarpele* identificăm un „mântuitor”, un șaman – o manifestare a Luminii Divine, care vine să salveze sufletele omenești printr-un ritual de inițiere în mistere, respectiv în Sine. Astfel, Sergiu Andronic posedând circuitul liber de la stare la o formă superioară ontologică, intervine în destinul oamenilor să anuleze legile

umanității și să le ofere în loc, o înnoire a ființei și instaurarea echilibrului, grație descătușării spiritului alterității însetat de libertate. Prin urmare, grupul desprins acum din spațiul profan este invitat în cel utopic fără a înțelege câtuși de puțin dialectica și morfologia sacrului, întrucât chipul tânărului Andronic reprezintă un mesaj însuflețit și deslușit despre pacea și armonia interioară: „Zâmbea, dar nu era deloc intimidat. (...) Avea niște ochi foarte ageri, arzători cu pupile neobișnuit de mari. După vorbă, după gesturi, tânărul părea a fi de familie bună. (…) Stere părea foarte înveselit de întâmplarea aceasta. (…) ...Dorina și cu Liza păreau transfigurate. Li se întâmpla atât de rar să stea de vorbă cu un aviator... Și niciodată nu întâlniseră unul civil, tânăr, elegant, care să meargă în aceeași mașină și să le fie recunoscător că l-au primit să stea alături…”.

Sergiu Andronic, „de meserie aviator, sau aproape aviator”, simbolic, în timpul zborului magic, eliberează spiritul *pneuma* să caute și să se contopească cu feminitatea sa, *anima*, ascunsă în trupul uneia din femei. „«Zborul», scrie savantul Mircea Eliade în *Mituri, vise și mistere* semnifică plastic capacitatea anumitor indivizi privilegiați de a-și abandona corpul și de a călători «în spirit» în cele trei regiuni cosmice” [71, p. 108]. Prin urmare, ascensiunea reprezintă posibilitatea de dizolvare în Unu a dihotomiei dualității de Cer (yang) și Pământ (yin). Necunoscutul mărturisește, în același timp, condrumeților că „Eu îmi fac orele de zbor... Să nu credeți însă că pot zbura singur. Acum mă învăț...”. Autonomia și libertatea totală a zborului, personajul o va trăi doar după ce-și va regenera integritatea androgină primordială. În același timp și oaspeții familiei Solomon, fără știrea lor, participă la respectiva tehnică extatică, la un act al „despovărării, al dematerializării, al eliberării – sufletului sau spiritului” [27, p. 141], cu alte cuvinte, la o dezrădăcinare de condiția umanului în timpul căruia Andronic va desfășura ritualul de *regressus ad uterum* în trei etape. Adrian Mioc în studiul său *Problema timpului în opera lui Mircea Eliade* semnalează că pentru ca sufletul să depășească contrariile, omul „trebuie să treacă prin trei etape de inițiere sau «morți succesive». De fapt ele sunt aceleași trei trepte: lumea terestră, lumea spirituală și, în fine, neantul” [140, p. 117]. Astfel că în timpul analizei hermeneutice a romanului vom detesta cele trei faze ale ceremonialului de inițiere și revenire la *inferios*, la timpul și spațiu sacru, prin intermediul „zborului” organizat de șamanul lumii artistice.

Mircea Eliade nu ezită să evidențieze misiunea creatoare a protagonistului său, atunci când îi potrivește un nume foarte sugestiv. În *Trilogia cosmologică* Lucian Blaga atrage atenția asupra importanței numelui. Filosoful accentuează, în special, valoarea lui magică: „cel dintâi zeu, care a existat mai înainte de a fi lumea, s-a făcut de la sine, din *numele* său. Vasăzică el la început n-a fost zeul, ci numai *numele* său. Numele îi era însă inerentă o putere magică, încât pe temeiul simplu al numelui a putut să ia ființă însuși zeul” [16, p. 356]. Constatăm așadar că antroponimul Andronic este

format de la grecescul *ανδρο* – „bărbat” și *νικοσ* – „biruință. Conotația mitică-arhetipală sugerează tendința către forma superioară a umanității – unitatea contrariilor dintre masculin și feminin.

În contrast cu ceilalți oameni „morți în viață”, în arhitectura personajului respectiv autorul insuflă dorința ancestrală – dragostea – flacăra vie a sufletului ce-l mântuie de pedeapsa singurătății. Iubirea, ancora spirituală, conduce *yang*-ul negreșit spre o contopire în fecioara sa eternă. Astfel, Andronic „înzestrat cu energia primordială de procreație a lumii noi, trezește instinctul originar al femeilor, pentru o biruință asupra condiției umane” [113, p. 46]. Drept rezultat, fiecare din ele se simte chemată și cercetată să-și exprime sentimentul față de acest necunoscut: „[Liza] Ea voia cu tot dinadinsul să se plimbe în barcă, alături de tânărul necunoscut. (...) Andronic o atrăgea și mai mult acum, o amețea [pe Dorina]. A trecut prin atâtea primejdii... Înfruntă moartea în fiecare ceas... Se lega de el atâta mister, atâta virilitate, atâta aventură, încât Dorina începu să-l privească amețită. Parcă mai multă forță o strivea, după ce o atrăgea aproape, foarte aproape de acest frumos necunoscut”.

Descoperim că și personajul masculin central este atras de gândurile și de sentimentele fetelor. Dorințele obscure, tainice, recunoscute până acum ca rușinoase, s-au eliberat din lanțurile realității. Altfel spus, pe un scurt timp, fiecare din ele își dau seama de lipsa esenței sale interioare, însă aceasta nu e de ajuns, întrucât „Atâta vreme cât nu vom face să răsară în Cerul nostru steaua polară, care «luminează și adeverează», orice încercare de trecere este zădarnică” [131, p. 141], scrie Vasile Lovinescu.

De aceea, Sergiu Andronic va menține activ ritualul descoperirii Sinelui Total „îngropat” de conștiință, organizând jocul de grajuri. Astfel că invitați să se vadă pe ei înșiși adevărați, să cunoască pe *altul* arhetipal, personajele se înspăimântă de necunoscutul imprevizibil și numai Dorina se arată neînfricată, ba mai mult, încrezută și supusă planului inițiatorului. Ea acceptă imediat jocul ca pe o luptă interioară împotriva fricii, slăbiciunilor și imaginii false despre sine. Putem considera, așadar, intrarea în pădure prima treaptă a purificării și pregătirii miresei pentru nuntă:

„– D-ta aștepți, un minut, dar exact numai un minut, își sfârși el explicația, iar apoi dai semnalul de plecare următorului. Cine nu se întoarce până ce ajunge celălalt la pom știe ce-l așteaptă!...

Riri începu să râdă.

– Dar mie mi-e frică să alerg singură până la pom, se plânse ea.

– Cui îi frică nu joacă și stă aici, lângă arbitru, vorbi Andronic.

– Bine, atunci joc... (...)

– Dar explicați-ne și nouă cum e jocul ăsta nou! Vorbi Liza enervată.

– O să înțelegi numaidecât, spuse Dorina sfios. Știi, e un fel de cursă prin pădure... Dar nu trebuie să-ți fie frică și iarăși trebuie să nu te împiedici să cazi. Altminteri trece minutul... ”.

În timpul jocului, elementele raționale și cele întru totul iraționale se întrepătrund. Jean Chevalier și Alain Gheerbrant atenționează că „Jocul surescită imaginația și stimulează emotivitatea" [28, p. 182], din care motiv, personajele se desprind ușor de realitatea exprimată mai întâi prin timpul istoric, apoi prin condiția umană limitativă. Acest transfer miraculos de la sugrumare psihică la descătușare și refulare provoacă o trăire sufletească de un tip aparte, nou. În acest sens, cititorul asistă la derularea primei etape ale ritualului de inițiere, pentru că „sufletul trebuie să renunțe la ceea ce este, să renunțe la sine și întreaga lume" [127, p. 133]. Deși oamenii intrați în pădure par a rămâne legați încă de convențiile sociale, cadrul lor psihic, proiectat asupra imaginilor arhetipale – pădure, noapte, lună este concentrat spre configurarea unui „om nou".

La nivelul sensurilor simbolice, observăm construcția unui spațiu mitic pe fonul unor imagini înzestrate cu semnificații profunde ce proiectează o lume întunecată, „această lume nocturnă fiind imaginea răsturnată, ca într-o oglindă, a lumii noastre", explică Gilbert Durand. În aceeași ordine de idei, romancierul salvează personajele de „închisoarea" lor existențială, oferindu-le un fundament spiritual reflectat în imagini, fiindcă, scrie Mircea Eliade în *Imagini și simboluri*, „Imaginile constituie «deschidere» către o lume transistorică" [84, p. 192]. Simbolul pădurii și al nopții amintește personajelor libertatea necondiționată cosmică din preistorie. „Pescuitorul de suflete", Sergiu Andronic, izolează omul de tot ce este înșelător, întorcându-l într-un spațiu cosmogonic, unde există o corespondență mistică între *yin* și *yang*. Personajele introduse în pădure vor participa la ritmurile ei cosmice și la reunirea celor două principii complementare de Cer și Pământ, fără niciun obstacol. Pădurea, în acest context, simbolizează „locul sacru", microcosmosul, „pentru că *repetă* peisajul cosmic: pentru că este o oglindire a Întregului" [72, p. 256], scrie istoricul religiilor Mircea Eliade în *Tratat de istorie a religiilor*. Existența profană a personajelor se va purifica în locul ce reprezintă receptacolul sacrului, *imago mundi*.

Bineînțeles, Marele Tot spre care s-ar putea apropia inițiații, relevă în același timp și ascensiunea în arhetipul totalității psihice, întrucât spune Carl Gustav Jung, „inconștientul colectiv se exprimă în reprezentări arhetipale". În același timp, psihanalistul elvețian mai accentuează coexistența și reflectarea naturii în ființa umană: „Toate fenomenele naturii mitizate, cum ar fi vara și iarna, fazele lunii, anotimpul ploilor etc. nu sunt alegorii ale unei experiențe obiective, ci expresii simbolice ale dramei intime inconștiente a sufletului, care devine accesibilă conștiinței umane pe calea proiecției, adică oglindită în fenomenele naturii" [121, p. 14]. Prin urmare, invazia oamenilor în pădure simbolizează scufundarea în straturile abisale ale sufletului. Jocul de-a „fiecare își caută nevasta" le permite să-și descopere complexul inconștient de *anima* și *animus* și se dăruie partenerului vieții coborât și întors la izvoarele originare ale fericirii. În atmosfera nocturnă, în „*abyssus* feminizat și matern" [47, p. 278], dispare pentru puțin timp dualitatea și apare eliberarea: manifestarea sacrului,

armonia, echilibru și perfecțiunea. Aici, oamenii aruncă „veșmintele" deja nefolositoare ale eului și-și lasă Ființa invadată de manifestarea sacrului, act ce simbolizează „o chemare de Sus, *Anamnesis,* pentru reamintirea patriei pierdute" [131, p. 163]. Iar Sergiu Andronic, în acest timp când „toți s-au ascuns în miezul pădurii" și rămas singur, se desprinde de ipostaza umană, de toți factorii distructivi ai umanității și revine la formula de *homo religious*: el „pătrunde în lumea de dincolo, în chip de încercare inițiatică, printr-o peșteră" [84, p. 53].

Odată cu îndepărtarea de nivelul conștiinței, Liza este cuprinsă de frică. Observăm un sens ambivalent al acestui sentiment, el exprimă atât teama de necunoscut, cât și dorința arzătoare de integritate a ființei. Mitologul Mircea Eliade menționează că frica e un sentiment firesc pentru conștiința profană, „apropierea de realitate provoacă un sentiment ambivalent, de teamă, de bucurie, de atracție, de repulsie etc." [ibidem, p. 55]. Neliniștea fetei derivă din înaintarea ei în starea arhetipală. În itinerarul spre Sine „răsare" alteritatea, *celălalt eu, animus*, redat artistic, inițial, printr-o umbră: „I se păruse că vede o umbră mișcându-se atent, pândindu-i parcă apropierea; i se păruse în acea clipă, că aude o răsuflare înțepenită, ca dintr-un gâtlej de fiară, îi fu frică și rămase pironită locului, neîndrăznind să privească decât înainte. Umbra se mișca încet, prudent, temându-se să facă zgomot". Înțelegem așadar că înainte de a realiza actul de manifestare a Absolutului, Sergiu Andronic organizează ceremonialul recunoașterii și contopirii cu spiritul arhetipal, anulând dedublarea ființei și redobândind „conștiința totală". În acest caz, simbolul pădurii și simbolul nopții se „va fixa pe căutarea și descoperirea unui factor de stabilitate în sânul fluidității temporale și se va strădui să *sintetizeze* aspirațiile la o lume dincolo de transcendență și intuițiile imanente ale devenirii" [47, p. 243]. Umbra pe care o vede personajul feminin este de fapt, în explicația psihanalitică, „o trecătoare îngustă, o poartă strâmtă, a cărei dureroasa îngustime nu poate fi evitată de cel care coboară în fântâna adâncă. Trebuie să facem cunoștință cu noi înșine pentru a ști cine suntem, căci dincolo de poartă se află în mod surprinzător o întindere fără margini, de o nemaiauzită nedeterminare, unde, după cât se pare, nu există interior și exterior, sus și jos, aici și acolo, al meu și al tău, bine și rău" [120, p. 59]. În același timp, filosoful Aurel Codoban mai atenționează că ritualul de integritate nu are finalitate „dacă arhetipurile nu funcționează eficient în întreg aparat psihic" [32, p. 86]. Astfel că imaginația și intuiția, metoda de cercetare a Sinelui, absoarbe *celălalt eu*, masculin în interiorul său feminin, care imită, reproduce și reactualizează totalitatea arhetipurilor. Vedem că este momentul ce denotă practica ritualică de trecere de la individualitate la totalitate. Drept urmare, datorită acestei desprinderi de nivelul rațiunii, umbra nedeslușită și înfricoșătoare se limpezește, și din obscurul psihicului se configurează arhetipul *animus* în chipul personajului masculin Stamate. În ochii Lizei, el apare acum misterios, atrăgător și plin de viață: „Recunoscu pe Stamate, apropiindu-se și el cu oarecare teamă, cu brațele încordate". Eroticul dezlănțuit reprezintă un mijloc de exprimare a alterității. Sentiment mistic,

menționează Rudolf Otto, ce ia naștere doar „atunci când instinctul sexual – sănătos și firesc – pătrunde din viața instinctuală, omenește superioară, a sufletului și sentimentelor și se împletește cu aspirația, cu dorința, cu dorul, cu simpatia, cu prietenia, cu iubirea, cu lirismul, cu poezia și cu plăsmuirea imaginației în general...” [149, pp. 60-61]. Naratorul heterodiegetic dezvăluie dorința acestor două contrarii de unificare în Unu-Tot, printr-o dragoste mistică. Fiecare din ei este străpuns de o aspirație metafizică de a se contopi în trupul celuilalt și în toate nivelurile psihice, dorind transcendența din existența profană: „Bătea vântul, atât. Liza acum, îi simțea parcă răsuflarea, de-a dreptul în trupul lui. Și nici nu mai era atât de intimidat acum de prezența femeii. (...) O amuza și o flata în același timp pasiunea aceasta bruscă, pe care izbutise s-o aprindă în inima tacitului inginer, își dădea seama că se putea juca fără teamă cu el. (...) Femeia se înfioră. El simți sânul zbătându-se și o păstra mai strânsă în brațe”. Reintegrarea „formelor” reprezintă o cale a desăvârșirii și a eliberării, întrucât „Întovărășirea bărbatului cu femeia nu-i decât procreația; și lucrul este de ordin divin (...) căci deși se petrece-ntr-o ființă muritoare, conține nemurirea, adică zămislirea și nașterea. Așa ceva nu are loc în ceea ce-i lipsit de armonie, și urâtul nu se armonizează deloc cu divinul” [155, p. 62], scrie filosoful antic Platon în *Banchetul*. Prin urmare, personajele re-trăiesc pentru o clipă realitatea mitică când „Unitatea primordială nu fusese încă fragmentată prin actul Creației” [67, p. 112]: „Liza o luă la goană prin pădure. Nu-i mai era teamă, acum, știindu-se urmărită de Stamate. Dar se simți întinerită, liberă și asta îi mărea bucuria fugii”.

În plan contrar, cuplul Dorina și Manuilă explorează spațiul sacru predestinat pentru o analiză psihologică fină a partenerului. Fiecare din ei se simte chemat pentru a-și potoli setea sentimentului originar în brațele celui de alături. Însă dacă interesul băiatului pentru fată creștea arzător; Manuilă, în același timp, în ochii Dorinei pierde dreptul de logodnic, întrucât, în comparație cu ursitul primordial Andronic, acesta i se pare total străin. Manuilă fiind influențat de misterul ritului, este de nerecunoscut. În dialogul verbal nesemnificativ ca esență mitică, băiatul se arată foarte degajat, astfel exprimându-și slăbiciunile obscure ale psihicului, adevăratul său *eu*: „Căpitanul începu să râdă și se apropie mai mult de fată. I se părea că nu are în fața lui pe o eventuală logodnică, o domnișoară bine-crescută, pe care trebuie s-o respecte, ci una din acele fete, nenumărate în viața lui de holtei, îi apucă brațul și o trase ușor spre el. (...) Dorina rămase surprinsă, împietrită de brusca schimbare a căpitanului. «Ce fel de om e ăsta, care îndrăznește așa de mult și cu atâta vulgaritate?...»” Descătușarea însă i se pare ridicolă personajului feminin, luând în considerare că dorul ei față de unitate îi inspiră încrederea că Andronic este bărbatul potrivit – arhetipul vieții. Mai cu seamă, „Alteritatea, susține filosoful Aurel Codoban, pe care o avem ocazia s-o întâlnești este cea a prezenței Celuilalt. Dacă există un loc unde celălalt să poată fi creditat, să poată deveni scop, și nu mijloc, acest loc este iubirea” [31, p. 12]. Astfel că această situație de necoincidență a contrariilor a „trezit” spiritul

adormit *animus* și iubirea ancestrală față de băiatul misterios, cristalizându-se totodată dorința metafizică a Absolutului: „Dorina se posomorî iar. O enerva insistența lui Manuilă. «Cine știe ce poate crede de mine bădăranul ăsta...» De fapt, Dorina, zărindu-l, nădăjduise o clipă că e Andronic. Ar fi fost amuzant să se întâlnească cu Andronic singură. Poate cine știe…”

Conflictul intim, lupta pentru reintegrare a contrariilor o găsim redată expresiv și în proza de început a lui Mircea Eliade. În povestirea *Cel care trebuie ascultat* eroticul mistic „leagă” doi străini ce au uitat despre condiția sa de „totalitate nedivizată”. Personajele, reprezentanții lumii profane, sunt lipsiți de orice nume și nu se încadrează în niciun cronotop. Naratorul își preocupă întreaga atenție doar pe cercetarea interioară a ființei, asupra experienței separării sufletului de trup și căutarea luminii adevărate, „care dorește să o salveze, să-l elibereze de trupul său întunecat. De aceea pune în mișcare mecanismul mântuirii spre a-l recupera pe Nous” [35, p. 16]. Menționăm așadar că fata, adversarul băiatului, coboară într-un spațiu incognoscibil, oniric, arhetipal, pentru a se refugia de existența tulburătoare și osândită. Personajul feminin se abate din itinerarul conștient și descoperă o parte a psihicului, la prima vedere negativă, unde : „Lumină strecurată sfios prin geamuri fumurii. (...) Se potolea stins, zgomotul mașinilor de cules litere. Din încăperea lungă, cu lămpi atârnate deasupra meselor – se revărsa, înăbușind, mireasmă de cenușă, de plumb topit și de gaz” [65, p. 37]. Spaima, ca urmare a guvernării coordonatelor logice într-un spațiu ce nu respectă standardele realității, oprimă conștiința și eliberează inconștientul robit. Ea îi simte prezența foarte aproape, de aceea înaintează grăbită spre originile sufletului, unde o așteaptă întregirea cu eul masculin. Astfel mânată de instinctul originar, trece prin toate căile de purificare și mântuire spirituală redată prin treptele de coborâre și deschiderea ușilor în labirintul intim: „Scările de piatră, umede, se sfârșesc în fața unei uși cu geamuri. (...) Fata a trecut prin fața atelierului – fără să se oprească. Nu s-a întrebat. Auzea pașii grăbiți și răsuflarea celuilalt. Simțământe neînțelese și dureroase o sfâșiau. (...) Coborî mai jos spre curte” [65, p. 38]. În continuare, *celălalt* ca alteritate nu va fi doar văzut, ci și perceput prin toate simțurile, ce o va aduce până la extaz. Rudolf Steiner scrie în *Știința spirituală*: „Chiar dacă omul nu ar poseda organele necesare perceperii acestei forme, ar trebui totuși să recunoască existența ființei de care vorbim, numai în efectele lor sau mai bine-zis, dacă o putere invizibilă ochilor ne-ar da târcoale și ar produce toate distrugerile pe care le provoacă lupul vizibil” [168, p. 101]. Astfel că starea de extaz la care ajunge fata la atingerea celuilalt reprezintă, precum explică Ioan Petru Culianu în *Experiențe ale extazului*, „o tehnică de ieșire din ritmurile istoriei și o posesiune de una sau mai multe activități insolite” [35, p. 25], „Și deodată răsuflarea băiatului o deșteptă. Înfiorarea izbucni fierbinte. (...) Privirile erau vrăjite și trupul tremura, ascultând chemarea unei vieți noi, necunoscute”. Magia naturală a erosului mistic descoperă brusc latura tainică, nebănuită a firii: băiatul recunoaște în ea

anima sa nostalgică „Mireasma de copilă tăinuită”, iar celălalt - străinul se preschimbă în „stăpânul... Cel care trebuia ascultat”.

Revenind în continuare la romanul *Șarpele*, detestăm evoluția celei de-a doua etapă a ceremoniei inițiatice de reîntoarcere în geografia mitică arhetipală. După „pregătirea «eternului sacru» unde bărbații vor rămâne izolați în timpul serbării; în al doilea rând despărțirea novicilor de mamele lor și, în general, de toate femeile; în al treilea rând, izolarea lor în hățiș sau într-o tabără specială unde vor fi instruiți în spiritul tradițiilor religioase ale tribului...” [73, pp. 18-19], explică astfel istoricul religiilor Mircea Eliade în *Nașteri mistice* fazele ceremoniei de inițiere. Vom observa așadar în continuare oglindirea limpede a registrului științific în cel literar. Misteriosul Sergiu Andronic „stimulează revelarea tainelor mistice ale umanității prin inițierea personajelor masculine într-un labirint intim psihologic reflectat prin intermediul arhetipurilor” [109, p. 11]. În *Imagini și simboluri* Mircea Eliade ilustrează corespondența și influența ritualică a simbolismului arhetipal asupra complexității psihice a omului: „manifestările inconștientului și ale subconștientului reprezintă o structură și valori care concordă cu cele ale manifestărilor conștiente; și cum aceasta din urmă sunt «raționale», în sensul că valorile lor se justifică logic... (...) ...zona subconștientului este dominată de aceleași arhetipuri care domină și organizează experiența conștientă și pe cea transconștientă” [84, p. 133]. Înțelegem așadar că episodul din mănăstire, pe care îl vom analiza în continuare, reliefează o semnificație cosmică-mitologică a eternei reîntoarceri a omului în urma unei regenerări psihice și spirituale.

Personajul-hierogamie Andronic intenționează să satisfacă setea metafizică a personajelor masculine redată prin interesul față de spațiul ce asigură o „naștere” ontologică în devenire: „Aproape toți bărbații doreau să vadă pivnițele mănăstirii, în special Andronic și Vladimir erau nerăbdători”. Personajul central îndrumă bărbații spre căutarea sensului de interioritate, aducându-i în pivniță, arhetipul ce reprezintă „al doilea cer”, camera de taină în care „sufletul trebuie să se reculeagă luând cunoștință de harurile primite” [29, p. 103], menționează Jean Chevalier și Alain Gheerbrant în *Dicționar de simboluri*.

Putem considera, în același timp, că pătrunderea în pivniță are o valoare dublă: atât cosmogonică, cât și psihologică arhetipală de o potrivă, ce prevede descoperirea părții întunecoase a existenței. Mănăstirea simbolizează „centrul cosmic, legat de cele trei nivele ale universului: lumea subterană prin puț, suprafața solului, lumea cerească prin arbore, trandafir, coloană sau cruce” [28, p. 282], prin urmare, intrarea direct în nivelul inferior al acestei *imago mundi*, în pivniță, poate fi înțeleasă ca un ritual de pătrundere în zona inconștientului a bărbaților. Călugărul pivnicer, în acest context, nu este decât un Orfeu spiritual ce-i va îndruma spre căutarea, găsirea și salvarea femeii din sine – izvorul libertății dionysiace: „Ajuns în fața ușii de lemn bătut cu fiare, pivnicerul se opri, căută

cheia și deschise încet, cu grijă. Aprinse apoi o lumânare de ceară și luă căldarea în mâna stângă. Oalele le lăsa în seama lui Vladimir.

– Să nu călcați greșit, că treptele sunt cam tocite, îi povățui el.

Înaintau cu atenție și cu oarecare emoție. Bolta pivniței era adâncă și se lărgea cu cât pătrundeau în ea. Vladimir era înviorat de frigul și de umezeala de aici, de misterul acestor ziduri învechite, de jocul umbrelor la flacăra lumânărilor”.

Considerăm deci că novicilor li se descoperă locul tăinuit, consacrat pentru o regenerare, reînnoire a ființei, fiindcă „*Aici*, în *această* arie, se repetă hierofania. Locul se transformă, astfel, într-un izvor nesecat de forță și sacralitate care îngăduie omului, prin simplă pătrundere în el, să capete această forță și să se împărtășească în această sacralitate” [86, p. 338]. Imaginea pivniței „dezvăluie conținuturile inconștientului colectiv, mai exact, presentimentul contopirii într-o ființă divină atotputernică, pentru că aici contrariile se unesc în unu. Întunericul (yang-ul) este invadat de lumina lumânării (yin-ul), iar focul (yang-ul) se integrează în spațiul umed al pivniței (yin-ul)”[109, p. 11] . În această ordine de idei, menționăm că doctorul Jean-Pierre Fabre, citat de Gaston Bachelard în lucrarea sa *Psihanaliza focului*, analizează sensul sexual al focului și al umidității. Cercetătorul afirmă că „sămânța acestora [a masculinului și femininului] este una și asemănătoare în toate părțile sale și felul său; totuși, numai pentru a se diviza în matrice, una retrăgându-se în partea dreaptă și alta în partea stângă, această diviziune a sămânței provoacă o astfel de diferență... (...) Și astfel partea sămânței care va fi retras în latura dreaptă, ca fiind partea trupului cea mai caldă și viguroasă ce va fi întreținut forța, vigoarea și căldura sămânței de unde va fi ieșit masculul; iar cealaltă, ce va fi retras în latura stângă, care este cea mai rece a corpului omenesc, va fi fost investită cu însușiri reci, care vor fi diminuat și slăbit mult vigoarea sămânței, și de aici va ieși femela, care totuși era în prima sa stare un mascul” [92, pp. 45-46]. Prin urmare, *„actul sexual”*(Durand) al masculului (focul) și al zeiței interioare (redată în roman prin pivniță) formează pe pereții încăperii umbre – chipuri noi sublime ce contopesc atât dialectica focului cât și a umidității. Înfruntarea contrariilor, deductiv, asigură ființei umane, în acest loc, o comunicare cu modelul divin. Tot ce a fost efemer se preschimbă într-o manifestare arhetipală. Spațiul totalității anulează temporar timpul și bărbații pierd legătura cu lumea exterioară aidoma altor personaje masculine eliadene din *Domnișoara Christina* și *La țigănci* (opere ce le vom analiza în paragraful următor). În cele din urmă, psihicul bărbaților este constrâns de o forță primordială a arhetipului, a dorului de a li se destăinui întreg sens mitic: „Vladimir privea cu oarecare sfială chipul întunecat al lui Andronic. Poate răceala pivniței sau aburul vinului vărsat sau poate umbrele amețitoare pe care le risipea fâlfâiala lumânării pe pereți schimbaseră în ultimele clipe purtarea lui lăuntrică”.

Transcendența însă este asigurată nu atât de spațiul ce imită divinul, cât de mutația spirituală și adaptarea insului la noua sa formă de existență. Andronic, văzut drept un șaman al personajelor novice, ce „vede” pentru că el dispune de o vedere supranaturală, menționează Mircea Eliade, percepe ceea ce rămâne invizibil profanilor („sufletul, spiritele, zeii”) [55, p. 17], continuă misiunea de unificare a contrariilor și va descifra sensul profund al lumii și al existenței, vorbindu-le printr-o parabolă despre posibilitatea de ieșire din labirint. Moment ce sugerează „repetarea hierofaniei primordiale”. Posesorul adevărului – Andronic, asemeni lui Isus, și-a ales un grup de bărbați predispuși pentru înțelegerea sensului primordial. Astfel că „semănătorul” din roman pregătește pământul pentru roadă. Mesajul criptic despre „frumoasa din lapte”, Arghira are funcție de metanoia bărbaților. Dialectica arhetipală prevede, în acest sens, trecerea de la nonvaloare la valoare, prin urmare, apostolii, personajele masculine eliadești, vor putea renaște în personaje-mituri, androginizate: „atunci se vor deschide ochii orbilor, se vor deschide urechile surzilor” [15, Isaia 35:5].

Șamanul ritului știind natura empiristă, concretă, rațională a omului va vorbi întocmai lui Isus în pilde, reieșind din același argument „măcar că văd, nu văd, și măcar că aud, nu aud, nici nu înțeleg”, explică Isus în Matei 13:13. Astfel pentru ca adevărul primordial despre drama existenței, mai cu seamă, despre despărțirea de Marele Tot de la începutul timpurilor să ajungă la mintea și inima neofiților, Andronic le relatează o situație simbolică: uciderea fetei adevărate a Moruzeșilor – Arghira, „frumoasa din lapte” – în pivnița respectivă și înlocuirea ei cu una adoptată, după cea de-a a doua căsătorie a bătrânului. Actul vorbirii și vocația mistică a șamanului, prin urmare, prevede funcția mesianică de vindecare a vieții spirituale a individului. Discursul în accepția lui Alexandre Koyré are valoare magică, arhetipală: „Fiind principiul exprimării, sunetul este prin excelență principiul acțiunii; voința și dorința unui spirit se exprimă prin vorbire; vorbirea este cea care, purtătoarea unei calități determinate, se răspândește în lume și acționează prin calitatea a cărei purtătoare este – ceea ce explică acțiunea vorbirii și folosirea ei magică” [123, p. 139].

Motivul frumoasei Arghira se detestă și în *Pe strada Mîntuleasa...*. Personajul masculin Iorgu Calomfir reușește să-i readucă vederea soției sale frumoase – Arghira, după ce coboară în pivniță. Naratorul heterodiegetic nu ezită să divulge calea spre cunoașterea supremă, exprimată prin redobândirea vederii: „După ce-a ascultat el toate legendele și toate credințele pe care i le-au povestit meșterii din Apus, despre cum se alcătuiesc minereurile și nestematele sub înrâurirea soarelui și a lunii, cum cresc filoanele metalice în munte și cum sunt ele păzite de cobolzi și zâne și alte asemenea legende” [61, p. 262]. Constatăm așadar că modelul cosmogonic al „nunții” metalelor și al mineralelor, asigură personajului masculin o continuitate a existenței sale în integritate. În acest loc, ficțiunea și opera academică a lui Mircea Eliade iar dialoghează, formând un intertext. Găsim viziunea științifică bine nuanțată a savantului asupra raportului magic a omului cu metalurgia și

manifestarea acestuia în problema mântuirii. În *Cosmogonie și alchimie babiloniană* cercetătorul scrie că „Dacă metalele pot «iubi» și pot face «nuntă» evident că ele sunt înzestrate cu o anumită sensibilitate. (...) Și metalele sunt înglobate în marea lor mistică – elaborată în lumea alexandrină și creștină – că viața eternă nu poate fi obținută fără suferință și fără moarte" [49, p. 80]. Astfel că după reconfigurarea cadrului psihic al insului în raport cu modelul alchimic, iubitei i se reîntoarce vederea. Văzul personajul feminin simbolizează, în acest context, intermediarul lumilor, respectiv, contactul cu suprasensibilul. În cele din urmă, Calomfir accede la cea de „a doua parte constitutivă a ființei omenești" [168, p. 54]. „Purtătorul luminii" (Steiner) – iubita, descoperă bărbatului lumea „de sub pământ", realitatea ascunsă. Odată ajuns în Sine și la adevărul esențial al ființei, Calomfir nu mai face parte din lumea celorlalți rămași afară, de aceea „s-a închis o zi întreagă în laboratorul lui din pivniță. Apoi a poruncit să i se facă ușă de fier și i-a mai pus un lacăt". (p. 262)

Mai târziu Iorgu Calomfir aflat foarte aproape de abolirea timpului și spațiului limitativ, este întors la realitate de aceeași forță ce l-a introdus în sacru – *anima*, redată prin apă, simbolul yin-ului [27, p. 109]: „Doar că într-o zi a început să izvorască acolo în pivniță o apă, și Iorgu a ieșit afară înspăimântat, și a poruncit să vină oameni cu găleți și donițe, să scoată apa. (...) Era palid, slăbit, și ochii îi ardeau de nesomn și oboseală. S-a lăsat să cadă în jilț, și-a luat obrajii în palme și a început să plângă". Psihanalistul elvețian Carl Gustav Jung scrie în *Copilul divin. Fecioara divină* că „Anima e o figură bipolară, la fel ca și „personalitatea supra-ordonată... .[...] Ceea ce înseamnă că ea își face apariția când sub un aspect, când sub celălalt" [115, p. 270]. Personajul cufundat în inconștient, renunță la dragostea iubitei ce i-a „luminat" calea spre izvorul ființei, și se integrează cu cea de-a doua imagine a *animei* – cunoașterea supremă, principiul divin al Cosmosului. În acest sens, proiecțiile dezbinat ale feminității au împiedicat contopirea Eu-lui și Sinelui. Drept urmare, alteritatea arhetipală aduce personajul până la starea de schizofrenie, manifestată prin refuzul de a accepta realitatea acestei lumi lipsită de profundul adevăr. Gilbert Durand analizează cazul schizofrenului în diverse situații. În una din ele, autorul scrie: „schizofrenul reia pe cont propriu, exagerând-o, această atitudine conflictuală dintre el și lume. Predispus în mod firesc pentru logică, «el împinge în fiecare împrejurare antiteza dintre eu-și-lumea până la limita extremă» și prin aceasta «trăiește o atmosferă de conflict constant cu ambianța». Această fundamentală atitudine conflictuală se revarsă asupra întregului plan al reprezentării…" [47, p. 233].

În altă ordine de idei, menționăm că în mesajul latent al pildei despre moartea frumoasei din lapte, Andronic se referă la filosofia budistă, când Marele Tot a fost divizat în Brahman și în Atman, prin urmare Atman-ul individualizat, redat în roman ca frumoasa Arghira, ce-l găsim în fiecare din noi ca esență lăuntrică, rămâne nedescoperit și nemanifestat, mai cu seamă „mort în viață" în termenii lui Eliade, din cauza forței înșelătoare –*Maya,* exprimată în roman prin simbolul fetei adoptate, cea

care formează multitudinea formelor și devierea de la adevăr. Din care motiv, „facultățile ființei noastre conștiente – simțurile și rațiunea – cunoscută sub numele de realitatea obiectivă nu e Realul. La aceasta care se confundă cu viața nu se poate ajunge decât înlăuntrul nostru, în *Inconștient*” [13, p. 113].

Aceeași problemă ontologic-filosofică o abordează alte personaje eliadești. În *Podul* identificăm două personaje masculine, Onofrei și Gorofan, care printr-un exercițiu al gândirii aspiră la o ascensiune de nivel existențial, prin urmare, la o evaziune din lumea abstractă: „Dar ce ne facem noi care, punându-ne întrebarea, nu mai putem reintegra spontaneitatea pură, modul natural de a fi?” […] „... cum să evadăm din universurile abstracte pe care ni le-am construit singuri?” [...] „*trebuie să existe o ieșire!*, ești pierdut, nu te mai poți întoarce, ai rămas îngropat de viu acolo, în cripta aceea din inima muntelui, în camera aceea obscură, fără uși și fără ferestre”. (p. 190)

Există deci o ieșire, și salvarea se află în adâncurile ființei, în inconștientul fiecărui personaj masculin eliadesc. Primele răspunsuri le găsim chiar în nuvelista de început a tânărului romancier. Menționăm că volumul *Maddalena* a fost anunțat în presa anilor `30, scrie Mircea Handoca [107], și reluat mai târziu în 1934-1935. Însă cartea n-a fost receptată și încurajată de critici, din care motiv, a fost abandonată definitiv de Mircea Eliade. Noi însă considerăm respectiva etapă de creație e de o valoare literară indiscutabilă. Introspecția dominantă a scrierilor introduce cititorul fără întârziere și fără ezitări în zona profundă a personajelor. Astfel că nu găsim figuri sociale ce caută identificarea cu ceva din afară, ci imediat proiecții inerente ale Sinelui, redate prin reflecții de autoanaliză a obscurului ce-și doresc integritatea ancestrală a ființei. Originalitatea și autenticitatea creatorului și a creației sale prin urmare este evidentă.

Pornind de la titlul cărții *Maddalena* atât de sugestiv, ce ne trimite cu gândul la insula La Maddalena din Italia. Întreaga culegere de proze scurte exteriorizează artistic o insulă arhetipală a naratorului, prin intermediul căreia să redescopere sensul androginului ca sens al existenței și timpul și spațiul sacru ca model al ordinii supreme, reorganizat după principiul unificator al psihicului. Astfel că aceste texte, devenite ulterior modelul mitic structurat pentru proza de mai târziu a romancierului, sunt niște scheme ale camuflării conștientului în inconștient, al masculinului și femininului în Sinele ca totalitate a personalității.

Personajele din volumul *Maddalena* sunt eliberate de convențiile social-morale, și fără nicio intimidare își investighează propria latură întunecată alcătuită din teamă, neliniște, halucinații, obsesii. Autoanaliza, în acest caz, reprezintă metoda de cunoaștere totală a ființei. Ea permite îmblânzirea feminității demonice tăinuite și neechilibrate. Odată cu „acceptarea Eului și fundalului său neliniștitor” [117, p. 47], „se descoperă că «celălalt» din noi este un «altul», este un om adevărat, care gândește, face, simte, caută toate lucrurile condamnabile și de disprețuit. Astfel se pune mâna pe

sperietoare și se începe cu satisfacție lupta împotriva ei" [idem]. În spatele acestei umbre teribile se află bineînțeles femeia, *anima* personajelor masculine și bărbatul din sine – *animus* pentru personajele feminine. Astfel că voința de a aduna laolaltă aceste două puteri interioare este redată prin demonul vechi și originar – erosul genuin.

În *Tragicul masculin* Mircea Eliade consemnează de la bun început că fiecare mascul este dator să soluționeze conflictul dintre duh și trup. Contradicția acestor două elemente ale umanului, ale contrariilor de *yin* și *yang* se va anula odată cu eliberarea Duhului – *atman*. Naratorul menționează două căi de eliberare, ambele manifestate prin actul creației: prima subînțelege împletirea celor două structuri spirituale de feminin și masculin printr-un ritual senzual-afectiv; și al doilea prin actul creației propriu-zise: „Orice mascul e dator să creeze. Fecundarea sexuală a fost, poate, semnul ursitei cerești. Plodul continuă carnea, iar sufletul lui va continua sufletul părintelui, dacă acesta îi este și un părinte spiritual. În conștiința masculină e neadormită pofta creației, a depășirii de sine prin cuceriri de cetăți, de artă, prin toate eliberării Duhului". Recunoaștem așadar ideile filosofice obsedante ale personajelor anamnezice din creația de mai târziu a romancierului, care vor să-și amintească despre calea de redobândire a identității arhetipale. Despre actul de creație și importanța lui în unificarea contrariilor am vorbit în capitolul anterior, și vom analiza mult mai detaliat în paragraful ce urmează, de aceea în aceste pagini ne vom opri doar la unirea spiritului individual cu cel universal prin intermediul iubirii mistice.

În *Renunțarea* autorul revine la meditațiile ontologice asupra posibilității de evaziune din *nimic* și pătrunderea în *tot*. Absolutul așadar va fi atins ca rezultat al renunțării la eul social și eliberarea spiritului veșnic din interior. Prin urmare, imaginea bărbatului trebuie lăsată pătrunsă de sentimentul numinos al sensibilului, prin refularea complexului *anima*. Spiritul arhetipal ascuns, considerat rușinos, dar și periculos pentru personalitatea artificială „izbucnește" acum din străfundurile sufletului, aducând „Glorie": „O putem cunoaște efectiv, sau numai *auzim* de ea? Întrucât ajută la depășire – când sufletul rămâne senin în fața laudelor și urâtului?". Interogațiile retorice ale tânărului scriitor român cu privire la posibilitatea de reintegrare rămân la acel moment fără răspuns, întrucât *adevărul științific* despre valoarea metafizică și ontologică a androginului îl descoperă doar mai târziu. Impresionante însă sunt reflecțiile care anticipează una din lucrările sale *Erotica mistică în Bengal. Studii de indianistică*: „E demn să renunți, disprețuitor, la firimiturile întinse trupului. Și e curajoasă renunțarea la desfătările și răsplătirile duhului", scrie Eliade încă în anul 1928. Actul magic al dragostei și importanța complementarității *celuilalt,* este studiat de doctorandul Mircea Eliade printr-o cunoaștere a Sinelui, descoperind filosofia și sacralitatea budistă prin intermediul femeii. Experiența întoarcerii la origini, la spontaneitatea primordială este imortalizată, prin urmare, în romanul său de succes – *Maitreyi.*

Astfel că *Renunțarea* este mai mult decât o încercare de creație literară, este proiectul de cercetare pe viitor al savantului asupra filosofiei umanității. Descoperim în opera de mai târziu a marelui scriitor român că renunțarea la imaginea socială în timpul unui ceremonial erotic are un singur scop: unirea sufletului individual cu cel universal, scrie Mircea Eliade în *Erotica mistică în Bengal. Studii de indianistică*. Pornind de la efortul propriu de a renunța la rațiune, la conștiință, la eul iluzoriu „intră în sine «asemenea membrelor unei broaște țestoase» și se întoarce în primordiala *prakriti*" [53, p. 44]. În acest context, bărbatul și femeia, novicii ritualului, trăiesc o iubire fără egoism, o iubire mistică. „omul trebuie să se transforme într-o femeie să-și amintească faptul că el nu poate experimenta adevărata dragoste atât timp cât nu poate realiza natura feminină într-însul" [ibidem, p. 112]. În același timp, în alt studiu – *Mefistofel și Androginul,* Mircea Eliade analizează ceremoniile primitivilor de schimbare ritualică a costumelor, modalitatea de a ieși din sine însuși: transcenderea situația inițială și refacerea simbolică a plenitudinii și beatitudinii inițiale, „sursa neștirbită a sacralității și a puterii" [67, p. 106]. Prin urmare, renunțarea la personalitatea socială, văzută uneori ca o haină ce ascunde trupul în manifestarea sa adamică, este incontestabil obligatorie, întrucât masca stopează ritualizarea de „totalizare", finalitatea căruia semnifică coincidența contrariilor - „restaurarea simbolică a «Hosului», a unității nediferențiate care a precedat Creația" [idem].

Ritualul inițiatic însă este inactiv atât timp cât personajul masculin eliadesc nu-și recunoaște Marea lui Zeiță a sufletului. El trebuie să devină identic cu acea străină care va comunica cu sufletul străin sieși din inconștient – *anima*. De aceea, scrie Mircea Eliade în *Erotica mistică în Bengal. Studii de indianistică* că „Femeia prezentă prin evocarea ei mentală – e catalizatorul unirii dintre sufletul omului și sufletul lui Krishna. (...) E renunțarea completă la individualism, pierdere în celălalt, în Amantul ceresc, Krishna. Pentru a obține această supremă depersonalizare e nevoie să se transforme el însuși în Radha, în iubita pământeană a zeului" [53, p. 120].

Problema morfologiei integrității spirituale prin intermediul puterii femeii o găsim expusă într-un studiu amplu și detaliat, în *Mitul reintegrării*. Aici, Mircea Eliade se axează prin stipularea principiilor cosmogonice de revenire la totalitate, accentuând și valoarea semantică a acestui mare arhetip asupra ființei umane. Așadar, pentru că Marele Cosmos și viața sunt create de Marea Zeiță, spune doctrina lui Eliade, bărbatul va reuși să integreze nivelurile cosmice, prin urmare, și nivelurile psihice, începând cu asceza psihică și finisând cu o exaltare după o unire cu acel principiu feminin propriu care reprezintă „«Mama» Totului, zeița vieții și a Morții" [52, p. 341]. În așa mod, corelativul psihic și spiritual se centralizează pe sentimentul mistic eros și pe femeia arhetipală exprimată inițial prin imaginea antropologică de jertfă adusă bărbatului ce-și dorește transcenderea, mai târziu – printr-

o „proiecție a inconștientului abisal, nediferențiat și originar, nuanțat (...) de feminitatea proprie masculină *anima*” [47, p. 218].

În acest timp, personajele filosofi Gologan și Onofrei din *Podul* analizează posibilitățile de mântuire de natura profană ce presupune dualitatea, suferința, starea limită de „mort în viață”. Parcursul ideatic meditativ-filosofic îi aduce în fața adevărului aflat în strânsă corelație cu cel din opera științifică a autorului. Ajung și ei la ideea că eliberarea vine în urma unirii arhetipurilor divine *animus-anima* în interiorul propriu. Procesul total al androginiei ritualice poate fi nerealizabil doar nerecunoscându-ți Afrodita, Magna Mater, datorită căruia principiul masculin se transfigurează în cel feminin: „Vă vorbeam de un grup de femei tinere și frumoase, care apar deodată, din nevăzut în sufragerie, și izbucnesc în râs. Femeile acestea v-au dat răspunsul. Una din ele este Magna Mater, marea zeiță, spuneți-i Afrodita dacă vreți, deși numele ei sunt fără număr. *Una din ele,* spun. Aproape întotdeauna, într-un grup de femei tinere și frumoase, una din ele este o mare zeiță, dar cum s-o recunoști? Nu știe nimeni asta, nu o știe nici chiar ea însăși” [61, p. 198].

În definitiv, dacă ne întoarcem la personajele masculine din *Șarpele*, înțelegem că ele sunt despărțite de sacru, de acea spontaneitate primordială atât timp cât nu-și recunosc și nu se identifică cu ursitele lor cerești. Astfel că Sergiu Andronic își îndrumă „apostolii” să depășească condiția lor umilă din această lume, anulând diviziunea, recunoscându-și „tovarășa cerească”, *anima* adevărată și nu cea adoptată pentru satisfacerea condițiilor sociale. Prin urmare, personajul-hierogamie Andronic în pilda sa despre „frumoasa din lapte”, Arghira, se referea nemijlocit la totalizarea contrariilor prin puterea de voință de a reînvia *femeia* arhetipală, omorâtă de personalitatea artificială. Limbajul erotic mistic descifrează, în același timp, treptele de vindecare prin unirea substanțială cu imagoul femeii ce provine din arhetipul alimentar al laptelui, băutura magică al dragostei materne. Imaginea lactiformă, accentuează Gilbert Durand, se regăsește „în cultele primitive ale Marii Zeițe” [47, p. 320]. În limbaj tantric, cel care va cunoaște în sine această fecioară din lapte, va poseda o cunoaștere supremă, eternitatea, luând în considerare că „laptele este un simbol lunar, feminin prin excelență și legat de reînnoirea de primăvară (...) alăptarea de către o zeiță ajunge prin acest rit la o existență nouă, în întregime divină, și va dobândi puterea de a-și asigura misiunea de stăpânitor pe acest pământ” [28, pp. 199-200]. În plan ontic, constatăm rolul terapeutic al arhetipului frumoasei din lapte. Ea oferă vindecarea de realitatea iluzorie - *maya*. Odată cu reabilitarea eternului feminin, ființa masculină însetată de libertatea originii, își restabilește *materia primă* în construirea unei lumi desăvârșite, iar, prin urmare, sufletul său androginizat este transmutat în sufletul universal, *Brahman*.

Etapa respectivă a ceremonialului inițiatic se va încheia cu gustarea din vinul păstrat în pivnița mănăstirii, „simbol al sângelui Mântuitorului” [69, p. 229], hierofanie ce are rol să repete manifestarea sacrului odată cu servirea din el. Antropologul Gilbert Durand menționează în

Structurile antropologice ale imaginarului că vinul face parte dintr-o băutură ritualică, „el semnalează acest rol microcosmic și zodiacal al vinului, care «în străfundurile beciurilor ia de la început mersul soarelui în casele cerului»” [47, p. 323]. Menționăm așadar că numai Andronic a avut dreptul să bea din el, fiindcă ucenicii lui n-au pătruns în profunzimea mesajului și nu s-au supus convertirii spirituale. Vinul, produs al viții-de-vie, poate fi considerat voința de putere a contopirii principiului feminin cu cel masculin, întrucât „Zeița mamă era supranumită «mama butuc de vie»”. Voința personajului, în acest context, acționează precum un factor decisiv în abolirea condiției cotidiene. „Arhetipul băuturii sacre” pătrunde în cele mai întunecoase și ascunse zone ale sufletului, anunțând eliberarea, fiindcă vinul simbolizează „«apă vie», «licoarea tinereții», «arbore al vieții»” [ibidem, p. 324]: „Andronic clipi, la rândul lui, șiret, și apucând oala din mâinile lui Solomon, o apropie atent la gură. Începu să bea cu sete, lacom, înghițind parcă în somn”. În aceeași ordine de idei, elixirul veșniciei dezleagă instinctul originar să-și identifice femeia potrivită sufletului din interior – *anima*, sau Marea Zeiță și să continue ritualul de integrare, așa ducă cum explică deslușit personajul Onofrei din povestirea *Podul*:„...cum să identifici marea zeiță între cele cinci sau zece femei tinere și frumoase care-l înconjoară în fiecare seară? Dar dacă țineți seama de faptul că între vița-de-vie, ciorchinele roșu și marea zeiță există o misterioasă solidaritate, că în anumite cazuri vița-de-vie crește chiar din trupul gol al zeiței, iar în alte cazuri ciorchinele roșu este chiar gura zeiței, gura care dă viață, bogăție, fertilitate, noroc, beatitudine dacă țineți seama de toate acestea... (...) Este vorba de un ritual, nu de un simbol” (p. 202).

Pornind de la această teză, Sergiu Andronic continue traseul metafizic și inițiază cea de-a treia etapă a ceremonialului de integrare primordială a contrariilor. Personajele romanului *Șarpele* vor fi implicate nemijlocit în definitivarea fazei din urmă. Ele vor fi luate în posesia totală a șamanului pentru a se cristaliza raportul mitic dintre *homo religious* – Andronic și „soția sa cerească”, *ayami* („spiritul ocrotitor (...), văzut ca soție celestă”) [81, p. 88]. Momentul hotărâtor al morții și învierii rituale începe când cele două timpuri – sacru și profan – se întrepătrund și fixează ora douăsprezece. Miezul nopții ca și Anul Nou, credem noi, poate indica timpul mitic de reactualizare a cosmogoniei, „el implică *reluarea Timpului de la început*, adică restaurarea timpului primordial, a Timpului «pur», cel care există în momentul Creației” [79, pp. 72-73]. În așa mod, în ființa umană se ciocnesc cele două feluri de timp contradictorii în esența lor. Gilbert Durand în opera sa complexă *Structurile antropologice ale imaginarului* scrie că „*Regimul Diurn* ar fi modul curent de reprezentare al conștiinței masculine, în timp ce *Regimul Nocturn* ar fi cel al reprezentărilor feminine” [47, p. 476]. Respectiva contopire a regimurilor formează un timp neutru, hibrid, ce conține elemente din structura ambelor conținuturi a temporalității, pe care îl putem numi – timp magic. Premisa hierofanică

anulează conștiința masculină și feminină, reflectându-se doar inconștientul colectiv, locul consacrat căutării răspunsului definitiv și revelarea ursitei cerești.

În continuare, în această dimensiune temporară, numită de personaje – vrajă, se manifestă întreaga putere hierogamică a șamanului. Corin Braga în *De la arhetip la anarhetip* menționează că vraja vizează un set de reguli care nu apelează la dihotomia între real și imaginar, natural și supranatural, „fiindcă ea face parte dintr-un model absolut, principiul «armoniei geometrice», utilizând un limbaj simbolic al analogiei" [18, p. 12]. Această geografie nouă permite șamanului să întrerupă temporar activitatea planului rațional al novicilor și-i transpune într-o lume spirituală, experimentând sacrul. „Sacrul, explică Adrian Marino, se izolează, «iese» din zona experienței profane pe care o neagă, o anulează" [135, p. 153]. Personajele-neofite lipite de perete și aranjate în forma unui cerc, pătrund într-o zonă nediferențiată, în arhitectura Lumii unice exprimată printr-o contopire simbolică a Cerului și Pământului, respectiv sacrului și profanului, *yin*-ului și *yang*-ului. Andrei Bodiu notează în *Convergența universalilor* că „Dumnezeu (cerul) coboară în momente de cumpănă sau haos spre a restabili ordinea și a reînnoda șirul evenimentelor obișnuite ale vieții timpului" [18, p. 80]. Astfel că această etapă va fi desemnată ca reînnoire a minții tuturor personajelor.

În același timp, potrivit doctrinei jungiene, ceremonialul inițierii religioase funcționează implicând conținutul psihic al participanților cu scopul transformării „de la o stare sau un mod de viață la altul". În așa mod, echilibrul psihic este amenințat de „puterea neașteptată a Numinosului" [162, p. 223]. Perfecțiunea restabilită în care au fost absorbiți, fără îndoială reprezintă „imaginea arhetipală a totalității psihicului, al Sinelui" [24, p. 229]. Cercul magic al ritualului, în acest context, proiectează circumferința psihicului ce cuprinde atât conștiința cât și inconștientul, formând astfel centrul totalității, în interiorul căruia guvernează divinitățile. Observăm așadar că prin intermediul tehnicii sale mistice, Andronic reconfigurează lumea profană într-un altar sacru predestinat pentru o comunicare metapsihică a nivelurilor structurilor arhetipale dintre spiritul său interior – *anima* și Marea lui Zeiță ce îi va oferi o renaștere în *ea*.

În continuare, inconștientul colectiv al personajelor va reacționa la cererea lui Andronic și întâlnirea cu Sine va fi exprimată în textul artistic prin imaginea arhetipală a șarpelui. Cauza asemănării figurii monstruoase cu „unitate personalității ca întreg", o explică antropologul Corin Braga: „are loc identificarea și ciocnirea contrariilor dintre corpul social și dușmanul interior. Conștiința se opune inconștientului, și este refulat printr-o proiecție imaginară a răufăcătorului" [21, p. 74].

„Un rit, scrie Eliade în *Tratat de istorie a religiilor,* este repetiția unui fragment al timpului originar" [86, p. 361]. Numai grație imitării acestui gest arhetipal al ritului erotic, se poate dizolva

Cerul în Pământ, Spiritul Universal *Brahman* va coborî revelat metaforic în strămoșul mitic al umanității – în șarpe, în structura psihică a fiecărui personaj. Șarpele, ce are un caracter polivalent, în contextul dat, exprimă o manifestare sacră, hierofanică, venită să unifice tot ce a fost până acum dezbinat, să anuleze suferințele celor dedublați prin devenirea în Unu indivizibil precum este natura sa simbolică. Menționăm tot aici că Marele Tot a fost invocat în roman prin *Descântecul de dragoste* stabilit la începutul operei literare, pentru ca spiritul universal al Totalității să fie orientat spre salvarea lumii decăzute a omului modern din cadrul temporar și spațial din care se desprinde. Andronic, mirele cosmic, este cel care caută „leacul" – Marea Zeiță, mama pământului, astfel că Sfânta Fecioară va fi descoperită imediat.

Pentru a ști care este fata adevărată a Eternului, potențialele mirese își vor autoanaliza Sinele și dorințele sale. Întoarcerea înăuntru a conștiinței se va realiza cu ajutorul arhetipului șarpelui. După cum putem înțelege, încărcătura lui simbolică realizează funcția psihologică de conexiune cu inconștientul mireselor. Imaginile intrapsihice ale mireselor vor fi redate prin tehnica analogiei. Refularea inconștientului se va realiza prin intermediul valorilor simbolice ale acestui animal. Considerăm totodată șarpele o reflecție a alterității arhetipale, a *celuilalt*, asupra căruia se proiectează partea repudiată, obscură – *animus*-ul femeilor. Astfel, încercarea ascensiunii celeste va fi însoțită de oniricul și imaginarul fetelor, care sporește magia extazului.

După venirea șarpelui, spațiul mitic se configurează mult mai clar. Realitatea aceasta se arată Dorinei contrară celeilalte din care s-a retras. „Firul conducător" (Durand) spre sacru reprezintă acel șarpe sur și lung din roman. Din cauza paradoxului inerent, personajul feminin este prinsă într-un spațiu și timp hibrid, exprimat printr-o confruntare dintre Eu și inconștient. În cele din urmă, apropierea tot mai multă a șarpelui de ea, simbolizează pătrunderea în elementele numinosului, ce favorizează, prin urmare, exaltarea instinctului sexual, înspăimântător la prima vedere, neașteptat și nestăpânit acum de rațiune: „Dorinei i se păru că șarpele vine de-a dreptul spre ea și o subită teroare luă locul vrajei dinainte". Personajul feminin își va descoperi așadar Sinele repudiat prin intermediul șarpelui ce oglindește instinctele sale originare. Așa după cum afirmă filosoful român Constantin Noica „Ființa nu poate fi căutată decât în originar, de vreme ce nu s-a dovedit a fi «dincolo». În timp ce la început s-au desprins ca unități distincte și făpturi, lucrurile tind să refacă, la un alt nivel, ceva de ordinul «instincției originare»" [146, p. 354].

Dizolvarea celor două principii – feminin și masculin – este zăbovită de frică. Sentimentul revine atât timp cât femeia se află în preajma sacrului. Însă frica, panica este anulată degrabă de imaginea arhetipală a lunii, principiul cosmic feminin, întrucât epifania este izvorul realității vii și regenerării periodice, spune Mircea Eliade în *Tratat de istorie a religiei*. Astfel că *celălalt* nu-i mai părea monstruos, pentru că în el își oglindea „Șarpele undalini, cea mai importantă energie care

străbate toate nivelurile” [150, p. 113]. Șarpele, mesagerul instinctelor originare, va reflecta acum arhetipul *anima*, redându-i lui Andronic sensibilitatea atingerilor Dorinei și dorința ancestrală a fetei de a deveni o unitate aparte, un tot întreg. Prin urmare, sincronicitatea acestor două lumi favorizează procesul individuației, momentul când se întrețese Sinele și Eul și arhetipul, potrivit doctrinei jungiene: „Dorina privea din nou amețită și palidă; nicio putere omenească n-o mai putea smulge din acel cerc nevăzut care o lega acum, de Andronic. Șarpele se suise moale, pe braț, până ce atinse capul lui înfiorat gâtul lui Andronic. Tânărul îl cuprinse atunci cu mâna dreaptă...[…] Fata rămăsese pironită, palidă, cu buzele tremurând, în acea clipă începuse pentru ea călătoria. Barca îi aștepta în același loc, pe ei amândoi, să pornească în largul apei. Cu Andronic lângă ea, agățată aproape de brațul lui, nu mai simțea nimic, nici măcar bucurie. Acum se vor desprinde de țărm și vor rămâne înlănțuiți de barcă, poate strânși unul lângă altul, în fundul bărcii, ca într-un cuib.”

După ce ritualul de identificare a Fecioarei Divine a luat sfârșit, șarpele – manifestarea androgină ce a absorbit și a unit în el cele două principii în Unu, a fost trimis în insula din mijlocul apei, prevestind astfel crearea unei Noi Lumi. Considerăm așadar șarpele, pe lângă celelalte funcții simbolice, intermediarul între cele două planuri cosmologice. „Intermediarul, scrie Mircea Eliade în *Șamanismul și tehnicile arhaice ale extazului* are o valoare sacră, el abolește polaritățile și reîntoarce ființa umană la formula arhaică de biunitate divină, *coincidentia oppositorum* [81, p. 325]. Transcenderea, înțelegem prin urmare, este rezultatul efectiv al androginiei ritualice. Cuplul va fi unit cu Divinitățile cosmice prin șarpele recunoscut drept Sinele arhetipal.

Urmărim în continuare „construirea” spațiului sacru. Înainte de a deveni Unu cu mirele său cosmic, Dorina se va pregăti pentru nuntă. Ritul de *descensus ad inferos* este redat prin coborârea în somn, la rădăcinile ființei. Visul, prin urmare, reprezintă o punte de trecere individuală a fetei de la conștiință la inconștient, de la realitate la *realitatea absolută*, de la dualitate la unitate. În așa mod, „cea aleasă” se separă de ceilalți și se transformă în Marea Zeiță: „ – Mie mi-e somn, spuse cu oarecare greutate Dorina”. Observăm totuși că ea este transferată într-o altă realitate tot atât de clară, doar că aici nimic nu se conduce după convențiile sociale, ci după instinctul erosului ceresc. Julius Evola scrie în *Metafizica sexului* că „experiența erotica implică o dislocare a conștiinței individuale obișnuite de veghe. Aceasta e o deplasare tendențială, prin «exaltare», către sediul inimii. Însăși condiția de «exaltare» proprie erosului, cu asigurarea unui grad neobișnuit de activitate internă, (…) să ia parte, așadar, la o anumită iluminare și transformare «ca în vis» în stare lucidă, în loc de a trece în semisomn, în transă sau în somn…” [88, p. 113].

În *Visul*, în proza din începutul creației literare eliadești, regăsim un model arhetipal al existenței umane. Este locul și timpul consacrat numai iubirii. Cele două personaje, care la fel nu au niciun nume, se întâlnesc în identitatea unui altuia, fiind prin urmare, exponenții lumii primordiale:

„Glasul a chemat ochii printre ierburile crescute cald în lutul coastei ei. Ea, ea…. Ajungea cu trupul purtat pe priviri. S-a ajutat să sară pe pietrișul aleii. Din îmbrățișare ea s-a smucit, prefăcându-și râsul” [65, p. 79]. Fragmentul ne amintește despre clipa eternă când Eva se întrupa în Adam și perfecțiunea androgină a fost pierdută prin separarea masculinului de feminin. Treptat fericirea paradisiacă a personajelor eliadești se transformă într-o pedeapsă ursită de Creator, întrucât cunoscându-și structura psihică a fiecăruia, în figura iubitului nu se mai oglindea *celălalt* al său – *anima-animus*, ci necunoscutul, fiindcă „Eul recunoaște pe Altul în măsura în care Altul este același. Altul exterior se așază într-un model de perceptivă creat de Altul interior, o data cu delimitarea acestuia”, explică Bogdan Rațiu în articolul său *Poetica dublului în postmodernitate* [159, p. 365]:

„ – Mi-ești dragă… minți el, fără să înțeleagă, întrebându-se cât timp ar trebui paianjenului să ocolească tulpina. (…)

– S-ar putea găsi unul chiar pe aici, prin apropiere, pe vreun pom…

Ea zâmbea. Au rămas iarăși singuri.

– E târziu... (...)

Au rămas amândoi, mincinoși și fericiți.

«Cum uită de repede», se bucură el.

«Cât de lesne crede», se bucura ea.

A întovărășit-o până la capătul aleei. Nu mai aveau ce să-și spună; fiecare socotea pe celalt mișcat”.

Păianjenul ca și șarpele din roman, are o semnificație analoagă: este imaginea arhetipală asupra căruia se proiectează dorințele obscure ale fiecărui personaj. În cazul dat însă interioritățile psihice refulate nu se suprapun, ci din contra participă la separarea principiilor și valorilor universale, prin urmare, în imaginația fiecăruia, păianjenul capătă semnificația șarpelui edenic venit să rupă legătura cu Perfecțiunea, Divinitatea. Astfel, conștientizăm că visul în creația literară a autorului poate avea două funcții principale: trecerea de la profan la sacru și viceversa și un mijloc de manifestare a dorinței personajelor de ascensiune sau refuzul „zborului magic”.

Albert Béguin analizează motivul somnului la romanticii germani și ajunge la concluzia că „Conștienți și izolați, trebuie să parcurgem până la capăt calea pe care am apucat, din vina noastră, dar și prin grația divină. Abia la capătul acestui drum se află reintegrarea. Iar pentru a ajunge până acolo trebuie să ascultăm semnele, să redescoperi vestigiile care nu ne sunt accesibile decât în noaptea ființei noastre…” [13, p. 126]. Astfel că visul Dorinei nu este decât o asceză psihică, manifestare ritualică când mireasa va fi readusă la „material sa primă”. Inițierea începe cu apariția în vis a unei femei necunoscute, ce desemnează trecerea totală sub activitatea *animei*, Zeiței nemuritoare a sufletului. Ea îi prevestește nunta mistică. Drept urmare, arhetipul colectiv o va ajuta să parcurgă

calea de purificare interioară, aducând-o până la clipa misterioasă de integrare. Menționăm în același timp că întrucât Dorina și-a pierdut temporar eul, ea va fi însoțită de mentorul spiritual – *anima*, personificată în femeia necunoscută. Ea „apare aici ca psihopomp (însoțitoarea sufletului), care arată drumul" [117, p. 61]. Personalitatea mana, găsim scris în *Dicționar critic al psihologiei analitice jungiene*, „preia transferul mijlocit de proiectare a aceea ce inițiatorul are a deveni, deși la începutul conținutul transferului ar putea să ia chipul cuiva (al respectivului mentor)". Îndată femeia – *anima* din ritul inițiatic o va deposeda pe Dorina de toate amintirile din conștiință, îndreptând atenția fetei spre Sinele colectiv, reflecția armoniei cosmice, personificat în roman într-un palat nupțial: „Dorina privi în toate părțile. Ce odaie mare și bogată, cu pereți zugrăviți în aur, cu tavanul rotunjit ca o boltă. (…) Dorina privi șirul acela de odăi, care parcă o despărțeau de un alt tărâm, fără tristețe, încet, i se ștergeau din minte ultimele amintiri". Se înțelege că eternul feminin ce preia înfățișarea unei necunoscute în imaginația fetei, pune capăt existenței profane și o pregătește pentru o moarte simbolică și o reînviere în alt nivel de existență. Începutul unei noi vieți va fi redat prin Noaptea Cosmică, timpul când va „putea fi din nou create, adică pentru a putea fi regenerată" [71, p. 232].

În vis, locul în care se prevestește Creația unei Lumi Noi, se configurează imaginea Fecioarei Divine. Dorina depășește frica cauzată de imaginea arhetipală a sinelui, de propria imagine reflectată în oglindă, în apa murdară de lână prag. În cazul dat, apa simbolizează obstacolul spre nediferențiat, spre odihnă. După care va ridica treptele unei scări, fapt ce simbolizează separarea rațiunii de suflet. De aici, sufletul fetei este lăsat să parcurgă singur itinerarul *post mortem* sub guvernarea lunii, fiindcă luna, scrie savantul Mircea Eliade în *Tratat de istorie a religiei* ea „alimentează, fecundează, binecuvântează, sau primește sufletele morților, inițiază și purifică – deoarece ea este vie și, prin urmare, în veșnică devenire ritmică" [86, p. 173].

Finalmente, una din etapa procesului psihic de redevenire la totalitate se încheie cu evaluarea credinței. Dorina este reîntoarsă la realitate, pentru a pătrunde deja singură în acel spațiu sacru, „centrul ființei" pentru realizarea scopului. Rudolf Steiner atrage atenția că „Cunoașterea suprasensibilă se ridică la corpul eteric, la o a treia parte a ființei omenești. (…) Această activitate este însă posibilă numai dacă omul își împrospătează, prin somn, puterile istovite. În somn, acțiunile și gândurile încetează, durerile și bucuriile dispar pentru viața conștientă. Iar la trezirea din somnul lipsit de conștiență, se ridică în om ca din tainice fântâni" [168, p. 55]. La trezire, pentru Dorina realitatea empirică și-a pierdut valoarea inițială, fiindcă nu corespunde cu microcosmosul său spiritual. Sufletul ei a fost jertfit ursitului aflat dincolo de realitatea profană, mai cu seamă în *locus amoenus*.

Considerăm așadar că odată cu trezirea din somn, descoperim un personaj ce apare în două ipostaze simultane: ca fată reală și ca Fată mitică. În cele din urmă, natura dedublată, hibridă își va recăpăta integritatea când se va desăvârși în Bărbatul ei Cosmic. De aceea procesul de metanoia

psihică va continua, ascultând instinctual originar. În acest mod personajul feminin va reactualiza, concomitent, modelul mitic, cosmogonic: „Rămase cu ochii deschiși, încruntată, încercând să-și aducă aminte de toate câte s-au întâmplat. (…) Doar Andronic stăruia asupra ei, de undeva din boarea luminoasă a odăii. Și parcă îl simțea foarte aproape, îi simțea mai ales parfumul Acela nelămurit de trup curat și bărbătesc, laolaltă cu căldura ucigătoare care izvora din ochii lui, din mâinile lui”.

Andronic, *animus* – expresia sacrului spiritual, înlocuiește totalmente conștiința, rațiunea, realitatea. Metamorfoza identitară a personajului feminin derulează prin căutarea masculinului care se va identifica cu alteritatea *animus* devenită Sine după ce spiritual masculin a fost eliberat precum zeul Dionysos. În acest mod, înțelegem Creația în sens ambivalent. Divinitatea celestă – *animus* a fi transferată din interiorul întunecos în exterior, la lumină, proiectat astfel pe Sergiu Andronic. Astfel, ajungem la concluzia că acest *Tot* primordial sau *Nous*-ul plotinian a început în vis, în interiorul psihic al personajului Dorinei, unirea arhetipală de la rădăcinile ființei, apoi se va refula asupra imaginii insulei, ce reprezintă *anima mundi*.

Ruperea de la țărm, simbolul bărcii, a apei, a insulei, toate în ansamblu reprezintă o proiecție arhetipală a unei renașteri mitice. Imaginile și simbolurile nu sunt decât un limbaj al sufletului, o exteriorizare a stării arhetipale de integritate. Altfel spus, simbolistica servește la arhitecturarea unei lumi similare celei microcosmice interioare a lor. Așa după cum observă Bogdan Rațiu: omul se construiește pe sine după imaginea cosmosului, „așa după cum în preistorie cosmosul a fost conceput după imaginea interiorității sale” [159, p. 365]. Considerăm, în același timp, că fata din *Șarpele* va ajunge la nuditatea feminină absolută aidoma prototipului Oanei din *Pe strada Mântuleasa…* .

Spre surprinderea noastră, descoperim în imaginea Oanei femeia arhetipală – zeița antică Diana. Personajul își consacră întreaga viață pentru căutarea *celuilalt* ce ar complini-o. Pe parcursul maturizării, dorința inconștientă de întoarcere la starea primară androgină este manifestată drept o anxietate chinuitoare. Oana, expresia fecioarei divine, tinde să revină înăuntrul bărbatului primordial, astfel că fiind separată, își cheamă ursitul în dansuri ritualice sub lună pentru a consolida Lumea: „Era lună și putea s-o urmărească de departe. Dar n-a mers mult. Oana s-a oprit la marginea unui luminiș, și-a tras rochia de pe ea și a rămas goală. A îngenunchiat întâi (…) apoi s-a ridicat și a început să dănțuiască învârtindu-se în cerc, cântând și murmurând” [61, p. 234]. Luna, Marea Zeiță, însă nu izbăvesc fata de strădanie, în așa fel arhetipul *animus*, partea masculină a sufletului feminin, este eliberat de sub lanțurile conștiinței, din care motiv se transformă într-un personaj feminin masculinizat, numit hermafrodit psihologic, după Jung o „figură monstruoasă” [162, p. 107]. Corin Braga în *10 studii de arhetipologie* analizează personajul feminin Clarisse, devenit și el un schizofren-mitic, și ajunge la concluzia că hermafroditul este „o nouă figură care, în acord cu obsesiile epocii, exprimă criza identității masculine și reconfigurarea unui psihism transsexual, a *unui*

gen neutru, a *unui al treilea sex*” [19, p. 171]. Considerăm că puterea interioară masculină a personajului feminin are funcția psihologică de a proteja feminitatea nudă de atacul celor nepotriviți în „unificarea Realului despicat prin Creație”. În așa fel, Oana, prototipul zeiței Diana-Artemis, va fi îmblânzită doar de „stăpânul” instinctelor sale : „Așa i-a înfierbântat Oana, că unul după altul își luau inima în dinți și, nopțile, se apropiau de culcușul ei și încercau să și-o facă iubovnică, dar Oana îi rostogolea pe fiecare de-a vale și se culca la loc. Au încercat ei, într-o noapte, cinci flăcăi laolaltă să-i vină de hac. Au tăbărât pe ea, în somn, și au apucat-o de mâini și de picioare, dar numai de s-a trezit bine Oana, și-a încordat brațele, și-a săltat mijlocul și i-a repezit pe rând, de-au luat-o la fugă, văicărându-se”.

Întocmai ritualului tantric, Dorina în timpul deplasării spre insulă, se va despuia de forma profană până la manifestarea în substanța sa de femeie divină, abisală. Așadar, imersiunea în apă simbolizează purificarea, regenerarea prin abolirea contrariilor de *yin-yang* și, în final, renașterea – „ «Omul vechi» moare prin cufundare în apă și dă naștere unei ființe noi, regenerate” [84, p. 170]. Ieșită din apă, Dorina se identifică cu imaginea arhetipală de Fată mitică, astfel se realizează un inconștient originar integrat. Personajul feminin – hierogamie nu se mai supune Timpului, ea face parte din momentul intemporal – *in illo tempore*: „O liniște ciudată i se coborî în suflet odată cu deșteptarea hotărâtoare. Parcă se pregătea de o mare prefacere și tării necunoscute izvorau înlăuntrul ființei, vestindu-i trecerea într-un alt tărâm. (…) Nu simțea decât o stranie amețitoare și nelămurită bucurie, pe care nu încerca să o pătrundă; parcă trecerea lină din vis întră-o insulă aievea, copleșită de ierburi și copaci necunoscuți, îi deschidea dintr-o dată o cale nouă, dumnezeiască…”. În cele din urmă, insula este un spațiu mitic – „Este un tărâm paradisiac, calitativ deosebit de zona înconjurătoare, în care beatitudinea vieții adamice nu exclude beatitudinea «morții frumoase»; și una și alta sunt stări în care condiția umană – drama, durerea, devenirea – a fost suspendată”, scrie Mircea Eliade în *Meșterul Manole* cu referire la insula edenică din *Cezara* de Mihai Eminescu. În aceeași ordine de idei, considerăm insula un centru al ființei, abisul feminin, unde se construiește Sinele arhetipal și se anulează pentru totdeauna dualitatea și se manifestă „matca primordială androgină”.

Considerăm, în același timp, că reunirea cuplului Andronic-Dorina își trage rădăcinile din unitatea originară a personajelor din nuvela de început a scriitorului, *Celălalt.* Descoperim în această proză literară un *topos mitic* unde se desfășoară trecerea ființei în altul. Personajul feminin este autentificată inițial prin cuvântul „tovarășă”. Străina, precum era la începutul inițierii Dorina pentru Sergiu Andronic, pe parcursul narațiunii își lasă masca socială, sub care se ascundea eternul feminin al Levantinului. Astfel, odată cu avansarea în dragostea mistică, Levantinul realizează o introspecție în Sine, grație proiecției arhetipale a *animei* răvășite, exprimată în text prin stări extatice, halucinante: „În clipa când am înțeles aceasta – glasul ei a izbucnit, adulmecând vedenii și chemări străine,

depărtate, aburii” [65, p. 63]. Feminitate renaște masculul în alteritate, în imagoul tovarășei, de aceea ființa profană preia o formă necunoscută, nedeterminată, aflată încă între lume și suflet: „Levantinul se risipea iar în albul Scutarilor”. În cele din urmă, transmutația ontologică este înțeleasă de noi drept o moarte rituală, o metamorfoză lentă a psihicului. Convertirea conștiinței la inconștient provoacă frica, caracteristică omului la apropierea de sacru: „Fruntea levantinului era palidă, iar pe tâmple se prelingeau picuri sărați. Vedenia m-a înspăimîntat. A tresărit și ea, îmbrățișându-mă:

- Euib!...

- La cimitir mă gândeam și eu…

Am vrut să râd. Teama de streinul depărtat și necunoscut era neghioabă”.

În cele din urmă, personajul masculin nu se împotrivește invaziei luminii suprasensibilului, mai cu seamă a *celuilalt eu*, stăpânitor. Se înțelege o contopire a identității și a alterității, și realizarea planului salvării, transcenderea ontică în „focul vrăjit”, în starea *nirvāna*: „Un gând m-a luminat: *el* zâmbește de vorbele mele, pentru că el mi le poruncește. Și l-am văzut în lumină de foc vrăjit. Ochii țineau jarul, și noi eram aproape și, smeriți, îl ascultam”.

Misterul totalității este trăit de atât personajele nuvelei *Celălalt* cât și a romanului *Șarpele,* urmărind ritul de androginizare. Ele depășesc condiția ființei din punct de vedere ontologic odată cu eliberarea de identitatea duală și contopirea arhetipului *anima* și *animus* într-o asceză intimă purificatoare a Sinelui Total: „Îmbrățișarea se prelungea, primejdios. Simțeam în trup, trupul celuilalt. Carnea se bucura cu bucuriile streine. Nu-mi recunoșteam mâinile care mângâiau cu mângâieri streine”. (pp. 66-67)

Energia psihică a iubirii mistice, starea arhetipală a fericirii paradisiace, pe lângă faptul că a distrus diferențierile, introduce androginul într-o altă Lume „eliberată de legi și constrângeri, printr-o Lume pur spirituală” [65, p. 114]. Prin urmare, Cosmosul atemporal absoarbe ființa purificată, devenind Nemuritori *in illo tempore*. În *Celălalt* renovarea Lumii este redată printr-o eliberare ontică de caracterul uman hidos: „Am alergat, peste brazde, gonit de seară, de umbre, de glasuri. (…) Alergam. Înapoia mea, gemetele se răvășeau printre putregaiuri și tufe. (…) Alergam peste trupuri adormite în vrăji”. [65, p. 67] În *Șarpele*, aceeași regenerare ontologică scriitorul român o descrie printr-o cădere în adormire, ceea ce în limbaj semiotic ar însemna părăsirea trupurilor și ridicarea sufletului la Cer: „O privi cum doarme lângă el, goală și vie, neînchipuit de frumoasă în neștiuta ei sinceritate. Apoi, ca și cum ar fi vrut să alunge o vrajă, Andronic sufla deasupra frunții fetei, zâmbi prelung și se culcă alături, cu obrazul odihnit pe sânul ei” [51, p. 275].

În cele din urmă, considerăm că Lumea Nouă, utopică din cadrul prozei fantastice se configurează într-un context cu regăsirea de Sine. Astfel că sacrul este o trăire proprie lăuntrică, înțeleasă ca o metamorfoză în urma confruntării cu inconștientul. „Căzuți” la rădăcinile ființei

personajele se confruntă cu numinosul prevestit de *celălalt eu* tăinuit, „lănțuit" de realitate, de aceea manifestarea arhetipului *anima-animus* este înțeleasă de conștiința inșilor ca o irealitate respingătoare, înspăimântătoare. Și doar imaginația îi salvează de monstruozitatea imaginii alterității, fixând personajul într-o autoanaliză a ființei, văzută, la prima vedere, ca o hermeneutică psihică. Salvarea de teroarea istorică echivalează cu acceptarea acelei realități iraționale onirice cu angoasele sale psihice. Drept urmare, transcenderea în sacru reprezintă o consecință a adiționării a acelei imagini fantasmatice *anima-animus*, ce oferă eliberarea ființei integrate în Marele cosmic.

3.2. Problematica alterității *animus-anima,* extazul erotico-mistic și mântuirea prin artă în proza fantastică

Romanul fantastic şi erotic *Domnişoara Christina* a apărut în anul 1936. Lucrarea artistică vine direct din folclorul românesc: o poveste cu strigoi, într-o lume căzută pradă blestemului. În romanul de faţă, femeia este cea care încearcă să atingă perfecţiunea prin dragoste, este femeia de pe celălalt ţărm, al morţii – domnişoara Christina, îndrăgostită de un muritor, pictorul Egor. Acesta înţelege treptat visul ca pe o realitate, care presupune „o achiziţie a Eului, în urma unei stări extazice, în urma cunoaşterii directe ori din surse care răspândesc printre oameni, cunoaşterea absolută" [42, p. 45]. Realitatea este „acoperită de un fantastic fără lămurire şi fără continuitate logică" [172, p. 54]. Eroii par „a fi nişte anexe ale mediului" [176, p. 42], observă Horia Vintilă. În același timp, romanul respectiv este văzut din perspectiva unei întâmplări misterioase, în care protagonistul Egor este surprins în casa unor femei ce-și continuă existența din mamă în fiică și invers. Imaginea arhetipală a mamei, „matricea vieții" [27, p. 121], doamna Moscu, rupe frontierele ontologice, astfel că lumea celor vii este invadată de lumile necunoscute ale lui Thanatos reprezentată prin strigoiul domnișoarei Christina.

Întreg „neamul boieresc" este redat prin aceste trei femei: doamna Moscu, Sanda și Simina, ipostaze feminine ale abisului mistic. Cifra trei, în acest context, simbolizează treptele de coborâre a protagonistului în inconștient, în Infern, pentru a-și găsi iubita cerească, apoi cu ea să se desprindă de nivelul profan. Regăsim același număr de femei în nuvela *La țigănci.* Odată ce pianistul Gavrilescu pătrunde în bordeiul triadei: țigancă, grecoaică și evreică, el este salvat de arșița ce-l sufoca, simbol al suferinței omului modern, și ajunge într-un spațiu răcoros ca la munte. Doina Ruști autoarea *Dicționarului de simboluri din opera lui Mircea Eliade* menționează că cele trei fete tinere alcătuiesc sensul Firii: „nașterea, devenirea și moartea" [161, p. 181].

În bordei, pianistul cere insistent apă. Senzația de sete, explică Mircea Eliade în *Morfologia religiilor, „*trădează suferință, dramă, neodihnă" [72, p. 132], dar și setea de cunoaștere. Personajele

feminine misterioase îl vor conduce pe Gavrilescu spre evadarea din condiția umană cu ajutorul metempsihozei, servindu-l periodic din cafeaua în care se reflectă lumea interioară a insului. Magia, „premergătoare spiritului științific, prin conștiința *cauzalității*" [ibidem, p. 51], va face legătura personajului „mort în viață" cu lumea cealaltă, „lumea obiectelor externe" [ibidem, p. 50], integrându-l în acest mod într-o lume mitică animistă. Drept urmare, după ce eroul își potolește setea, băutura magică îl deposedează treptat pe Gavrilescu de masca socială și îl rupe de contingent. El se adâncește în fluxul amintirilor despre marea sa dragoste nerealizată. În timp ce Adrian din *În curte la Dionis* se aștepta pe el însuși – ființa originară, pe Leana, „îngerul păzitor, Îngerul Morții" [61, p. 209], el este înconjurat de trei femei mascate, care, în fond, reprezintă aceeași identitate în esență. Ele îl ajuta să decodifice imaginile, semnele secrete defulate în inconștientul arhetipal, prin acțiunea de a turna apă în pahar – „fac asta de mii de ani, poate de zeci de mii! E un mister ce nu-și amintește nimeni!" [ibidem, p. 205], reflectează protagonistul. Julius Evola în *Metafizica sexului* observă conexiunea arhetipului divin al femeii cu băutura. Antropologul menționează că în unele texte hinduse verbul a bea semnifică zeița, zeița „sub formă lichidă". În așa fel cunoașterea totală a „Fecioarei Divine se fixează pe principiul și cauză a beției" [88, p. 209]. Prin urmare, setea poetului, dar și a pianistului Gavrilescu și a violoncelistului Antim Monolache din *Uniformă de general* simbolizează nostalgia originilor, mai cu seamă, dorul de unitatea primordială. Jean Chevalier și Alain Gheerbrant susțin că apa este „simbolul dualității" [27, p. 112] și reprezintă doar „o parte din întreg, *yin*-ul" [ibidem, p. 109], din punct de vedere psihanalitic – *anima*. Psihanalista Emma Jung [122] explică această asociere a apei cu feminitatea interioară a bărbatului, raportând-o la importanța ei vitală. *Anima* ca și apa reprezintă izvorul vieții, re-înnoirea și recuperarea ființei. Mai târziu, tot ea, menționează că valențele simbolice ale băuturii se trag din mitologie, când nimfele sau zânele ce cucerea bărbații numai prin cântecul său, se găseau lângă apă. De aici, vine și sensul de voce interioară ce deposedează bărbatul de puterea sa masculină. Altă perspectivă de interpretare o găsim la mitologul Mircea Eliade care reliefează funcția cosmogonică, magică și terapeutică a apei. Ea „potolește setea mortului", menționează savantul, „îl dizolvă, îl solidarizează cu semințele; apele «ucid mortul», anulând definitiv condiția sa umană" [72, p. 131]. Astfel, în timp ce personajele masculine își alină dorul de eternitate prin anularea senzației arzătoare de sete, sufletul lor regenerează, se purifică și treptat se apropie de momentul revelator al reîntâlnirii cu cealaltă fațetă a sa, cea feminină.

Apa, în același timp, tămăduiește lapsusul tipic tuturor personajelor eliadești, cum se întâmplă, spre exemplu celor trei femei bolnave din *Les trois grâces*. Doctorul Tătaru, șeful unui proiect medical, este încrezut că „Dumnezeu n-a abolit definitiv *sistemul* încifrat în structura corpului și a vieții omenești. (…) … acest sistem implică tinerețea și viața infinită (…), este un sistem de

autoregenerare” [60, p. 35]. Pe lângă vindecarea miraculoasă de la o boală incurabilă, cele trei femei, Aglae, Ephrosyne și Thalia, întineresc văzând cu ochii. Personajul masculin găsește salvarea de îmbătrânire într-un ser ce conține apă din fântână. Valențele metafizice ale apei le analizează mitologul Mircea Eliade în *Tratat de istorie a religiilor*: „apa simbolizează regenerarea totală, noua naștere, (...) disoluție a formelor, cu o reintegrare în modul nediferențiat al preexistenței” [84, p. 191]. În același timp, apa din fântână ne duce cu gândul la izvorul din Paradis, unde le-a coborât imaginar doctorul, simulând un tratament cu „apă vie”, simbol al „vieții fără de moarte” [72, p. 125]. Moment ce declanșează spiritul străvechi adormit în subconștientul fiecăreia din ele.

O altă funcție arhetipală a apei se reliefează în *Tinerețe fără tinerețe*. În noaptea de Înviere, Cerul (principiul masculinității) și Pământul (Marea Zeiță) s-au unit în ființa umană a lui Dominic Matei printr-o lovitură de fulger. Iar după ce ploaia Cerului îl purifică și-i anulează condiția existențială de larvă, protagonistul se metamorfozează într-o făptură totală, într-o hierofanie.

În altă ordine de idei, fiecare din personajele masculine se lasă condusă de o femeie într-o lume vrăjită. Pictorul Egor înaintează în interiorul său obscur ghidat de Sanda, pășind atent prin semiîntunericul odăii, în care mai „ardea aceeași lampă, cu sita albă (…) o lumină prea tare, artificială, stridentă”. În același timp, pianistul Gavrilescu, emoționat, coboară într-o cameră ce nu mai are legătură cu lumea exterioară: „perdelele erau trase”. Potrivit antropologului și mitologului Gilbert Durand „noaptea e simbolul inconștientului” și îngăduie amintirilor pierdute „să urce înapoi la inimă” [47, p. 271]. Psihanalitic vorbind, artiștii se desprind treptat de falsa lor imagine și se pregătesc de regresul spre ființa arhetipală. Trecerea prin semiîntuneric, înțeleasă ca o camuflare a profanului în sacru, trezește o frică ciudată și cutremurătoare, ea are funcția de a opri procesul de mutație psihică. Însă personajele lui Eliade niciodată nu se întorc din drumul inițierii, fiindcă ele vor să cunoască realitatea adevărată sau, cum spune Ieronim din *Uniforme de general, adevărul total*, „ceea ne este dat să cunoaștem numai după moarte”.

Odată intrat în spațiul misterios, Egor face cunoștință cu Nazarie. „Profesor universitar (...) o glorie a științei românești”, îl prezintă astfel doamna Moscu, capul triadei de femei din *Domnișoara Christina*. Mai târziu, tot ea îl face cunoscut celor de față și pe celălalt musafir, Egor Pașchievici, „pictor și ne face cinstea de a locui cu noi”. Intuim însă că mesajul latent al prozei este altul. Introspecția interioară a protagonistului continuă prin separarea rațiunii de suflet, astfel că arheologul Nazarie nu este nimeni altul decât imaginea răsturnată în oglindă a lui Egor, care simbolizează latura rațională a ființei. Într-un fel, ei pot fi considerați străini incompatibili. Egor, reprezentând sufletul, este liber să găsească calea spre originea primordială. În acest timp, arheologul este și el preocupat să afle adevărul primordial, făcând săpături insistente prin apropierea conacului boieresc. Dar săpăturile sale s-au dovedit a fi fără de rost. Din această cauză figura ratatului va fi ascunsă sub laudele

exagerate ale gazdelor. „O glorie a ştiinţei româneşti.” Sau, exclamă ele cu emfază: „Ce lucruri frumoase ne-a spus domnul profesor despre Bălănoaia!” Dl. Nazarie trăieşte momente de satisfacţie profesională, fiind „recunoscător lui Egor că îi dă prilejul să vorbească despre meseria şi pasiunea lui”.

În contrasens, Egor-*pneuma* este surprins de atmosfera sumbră și apăsătoare a casei. Se simte oprimat de imaginea misterioasă a doamnei Moscu, care subit devenise istovită și plictisită. Ea este singura care mănâncă lacom din carnea cu „un miros grețos de vită”. De fapt, aflăm mai târziu de la doică, a patra femeie, unica ce ține legătura cu satul, că e carne de berbec, fiindcă n-a mai „găsit nicio pasăre. (…) N-a vrut nimeni să-mi vândă… (…) sau n-a avut, adăugă ea cu înțeles”. Pasările, simbolul viu al libertății divine [29, p. 24], dar și expresia *animei* [115, p. 271], au pierit din curtea stăpânelor definitiv. Pericolul spiritual însă îi pândește din momentul când și satul, în care omul, spune Eliade se simte o ființă totală, „cosmicizată” [82, p. 113], este devorat psihic și lipsit de energia sacră. Femeile au absorbit, asemeni unor vampiri, acea spontaneitate primordială a comunității pentru a-și menține stabilitatea interioară. Carnea de berbec, în sens opus, simbol al virilității și o expresie a *animus*-ului, arată și miroase respingător, fapt ce sugerează dezechilibrarea psihică și spirituală, aproape monstruoasă a ființelor. Vom revela, în același timp, și latura semnificativă a mitologiei românești, având la bază *Dicționarul de mitologie, demonologie și mitologie românească* a lui Ivan Evseev [89]. Luând în considerare opinia critică precum că romanul se trage din folclorul autohton, putem afirma că berbecul slujește familiei drept un sacrificiu ritualic adus periodic forței supreme a casei, spiritului domnișoarei Christina ce bântuie în această localitate.

Prin urmare, ospitalitatea ne amintește de un act ritualic, în care femeile sunt concentrate să recompenseze energia pierdută până acum. Prima jertfă, dl Nazarie, se lasă prins uşor în plasă, fiind preocupat să vorbească evlavios și cu mare însuflețire despre valoarea sa de arheolog, cât și despre cel de la care a preluat multe învățături, profesorul Pârvan. Paralel, pe neobservate, interiorul personajului este cercetat de doamna Moscu cu intenția de a pune stăpânire pe sufletul său adormit în inconștient, pe *anima*: „Dl Nazarie începu să-și simtă nădușeala rece pe umeri, pe piept, de-a lungul brațelor. Ca și cum ar fi pătruns lent într-o zonă umedă și înghețată. «Sunt foarte obosit», își spuse el, apucându-și strâns mâinile una de alta”. Dar nu găsește rezervorul arhetipal, întrucât el nu se află în rațiune: „Gazda plecase fruntea și și-o rezema în palma dreaptă. Nu mai vorbea nimeni la masă. Întâlni însă fața Siminei, întoarsă spre el. Îl privea [pe dl Nazarie] cu multă mirare, cu o neîncredere chiar. Parcă se trudea să descifreze o taină. Era o preocupare adâncă, nemulțumită, dincolo de copilărie”.

Fetiţa, la prima vedere drăgălașă și inocentă, participă la un act repetat de iniţiere a oaspeților în actul mistic. Acest lucru se întâmplă cu orice bărbat ce intră în conacul doamnei Moscu. Spre finele romanului, în scenă apare un nou personaj masculin, doctorul, solicitat s-o consulte pe Sanda. Iniţial,

observăm aceeaşi strategie de confruntare. Doamna Moscu întâlneşte invitatul cu solemnitate: „Domnul doctor Panaitescu, un foarte distins om de ştiinţă". Însă atmosfera somnolentă persistentă îl uimeşte pe medic: domnul Nazarie „era obosit, nervos", apoi „îl lovi paliditatea lui Egor, ochii lui înecaţi în cearcăne". Astfel că naratorul intervine cu o imagine surprinzătoare pentru cititor, însă una aşteptată pentru personajele feminine: „Doctorul se simţea foarte obosit .(...) Îl tulbură mai ales masa, oamenii aceia nervoşi, bolnavi, care nu-şi vorbeau decât prin cuvinte nelalocul lor. (…) Nu-i plăcea nimic în camera aceasta a lui, din care tocmai atunci se mutase cineva". Nu vom urmări defecțiunea lui psihică şi emoţională până la final. Menționăm doar că el conştientizează degrabă atacul vrăjitoresc și psihologic al femeilor şi pleacă cât mai curând. În acest sens, C. G. Jung consideră vrăjitoarele o proiecție a aspectului feminin – *anima* masculină, care dăinuie în interiorul obscur al omului. Prin intermediul lor pictorul Egor încarnează dorințele, spaimele și celelalte tendințe ale psihismului, întrucât „vrăjitoarele materializează această umbră plină de ură, de care nu se pot dezbăra și capătă în același timp o putere de temut" [29, p. 472]. Domnul Panaitescu, omul științelor exacte, simte o repulsie faţă de tot ce este oniric. Viziunea creatoare a lui Egor însă nu-i permite să procedeze la fel, fiindcă el este înzestrat cu darul imaginației, ce nu-l va lăsa până nu va desluși adevărul și nu va pătrunde dincolo de mister.

În altă proză, *La țigănci*, Gavrilescu se scufundă în subconștient, sugerat prin imaginea artistică „căsuță veche, părând pe jumătate părăginită, care se deslușea în fundul grădinii". Menționăm, casa nu-i este străină, după cum i se pare la prima vedere, în *realitatea adevărată* el este stăpânul ei. Demult vroia să treacă pe aici, mărturisește protagonistul, însă din cauza grabei, mereu amâna. Așadar, venise momentul să coboare în propriul interior pentru a-și regăsi Totul personalității. Identificându-se cu acest Tot, el va fi scos din condiția individuală și se va contopi cu centrul universului. Pașii înaintați pe „covoare din ce în ce mai groase și mai moi" întrerup temporar lanțul de întrebări pline de frică și este izbit de o fericire spontană: „parcă ar fi fost din nou tânăr, și toată lumea ar fi a lui". Pianistul în calea spre Sine regăsește ființa sensibilă, pură, feciorelnică, *anima*, proiectată în marea sa dragoste nerealizată Hildegard, cristalizându-se, astfel, „imaginea femeii eterne". El nu s-a gândit la ea douăzeci de ani. Timp în care a trăit chinuit de singurătate, sfâșiat și de sentimentul nedesăvârșirii ca artist. Aici se întrepătrunde funcția arhetipală a artei. Pentru personajele lui Mircea Eliade arta simbolizează o posibilitate de cercetare a ființei. Poezia, muzica, teatrul, dansul străbat dincolo de limitele rațiunii, formând pârghii spre adevărul primordial. Spre exemplu în *Adio!...* actorul vrea o convertire psihică și spirituală a întregului public mediocru. De aceea insistă asupra lecturilor obligatorii despre teroarea istoriei. Melania, cu mâinile legate, va reprezenta spiritul *atman*, care, de fapt, n-a fost niciodată legat, „adică robit de materie". Esența magică a spectacolului este păstrată și în *Nouăsprezece trandafiri*, unde Ieronim Thănase pregătește un teatru experimental, loc

unde vin oameni să se vindece. Tot în această operă se reliefează valențele simbolic-metafizice ale dansului: „...când începuse să danseze tot mai frenetic, învârtindu-se pe loc și zvârlindu-și amândouă brațele, când la dreapta, când la stânga, mi s-a părut, câteva clipe, că Niculina își dezgolise sânii, și semăna cu o menadă asiatică, iar părul i se zbătea pe umeri, pe spate, pe piept ca niște șerpi încolăciți. (...) ... voalurile, eșarfele, turbanul și poate chiar tricourile felurit colorate erau ascunse în faldurile rochiei, mai precis *făceau parte din rochie*. Niculina se punea și le scotea, scoțându-și sau îmbrăcându-și rochia. Desigur, tot se petrece în câteva secunde, chiar în momentul când Serdaru începea un nou cântec sau ne surprindea cu un nou instrument” [77, pp. 30-31]. În timpul dansului, „prototipul dansului cosmic” [27, p. 428], cuplul edenic, Niculina și Serdaru, îl eliberează pe maestrul Dumitru Anghel Pandele, pretinsul părinte al băiatului, de limitele condiției sale umane. Îmbinarea armonioasă dintre muzica tânărului și a dansului fetei reorganizează microcosmosul spectatorilor, în așa fel încât luciditatea și rațiunea este ușor înlocuită cu sensibilitatea și feminitatea neexprimată până acum – *anima.* Istoricul artelor Camille Mauclair precizează în cartea sa *La magie et l'amour* că, de obicei, muzica „este un *act de amor*, este o eliberare individuală, o invitație la uitare, o evaziune temporară a individului în regiunile *libere ale visului și extazului unde nu intervine niciun cotrol social*” [136, p. 204]. Datorită acestui gen de artă, spune psihanalistul Popescu-Sibiu „*evocăm, trezim dorințele reprimate*, stările sufletești – înăbușite sau nu – și de obicei de natură erotică” [158, p. 204]. Alteritatea, în acest fel, este redată prin exteriorizarea imaginilor arhetipale, proiectate asupra siluetei fetei ce se lăsa descoperită pentru a le revela bărbaților integralitatea conștiinței arhaice, realitatea cosmică. Întrucât ființa umană, scrie Mircea Eliade, este alcătuită din doi poli antitetici: „unul titanic, bestial, obscur, purtând vina cea mai mare a uciderii lui Dionysos (...), celălalt dionysiac, divin, luminos, transmis prin trupul lui Zagreus” [72, p. 51], dezbrăcarea și îmbrăcarea Niculinei în timpul dansului erotico-mistic indică inițierea orfică, prin care se urmărește mântuirea scriitorul Pandele printr-o moarte simbolică și învierea în altă formă de existență, dionysiacă. Drept urmare, revelația de mai târziu a maestrului Panedele se datorează, potrivit istoricului al religiilor Mircea Eliade, învierii lui Dionysos și, prin aceasta, transpus într-o stare hipnotică asemenea extazului [85, p. 173]. Acest ritual al evocării spiritului adormit, șterge granițele dintre real și fantastic. Urmează mai apoi descoperirea sacrului camuflat în profan și o reîntoarcere la Unu indivizibil. Aceeași extraversiune o trece și Ieronim din *Incognito la Buchenwald.* La ușa casei actorului Ieronim Thanase se prezintă o femeie necunoscută, îmbrăcată sărăcăcios, dar cu mult gust, reflecția arhetipală a feminității sale, care îl conduce spre regăsirea libertății interioare, dăruindu-i un tablou. „Nu vreți o zeiță? Nu e vorba de o zeiță din Antichitate, ci una din zilele noastre. Acum zece ani am fost la nunta ei...” [60, p. 154]. Tabloul, ca și în cazul romanului *Domnișoara Christina* reprezintă o cale de regăsire a unor stări și manifestări interioare obscure, astfel că această copie a originalului introduce întreaga casă a actorului

într-un mister ce va prilejui contopirea contrariilor. Mai târziu, Marea Zeiță a lui Ieronim, Marina Darvari, va retrage tabloul, metafora feminină, pentru a-i aduce în loc esența ei arhetipală: „...Am nevoie de zeiță, o nevoie *personală*, adaugă coborând glasul. Manole o privea stânjenit, neștiind ce să facă cu mâinile. – Ne-am învățat cu ea, cu zeița, spuse în cele din urmă. Ne va lipsi...” (p. 160) Mântuirea adevărată se va realiza la sfârșitul povestirii, în momentul când se taie bradul de lângă casă, străjerul psihicului interior, conștiința manifestată prin virilitate, statornicie, forță masculină, în folclorul românesc simbolizând „statura mândră a iubitului, tinerețea și vigoarea lui” [91, p. 137]. Astfel că *animus* predominant al lui Ieronim va fi dizolvat în simbolul arhetipal al feminității Marinei. Dialogul personajelor de la finele prozei, la prima vedere calm și nesemnificativ, reconstruiește spațiul mitic arhetipal, grație intenției personajului feminin, așa după cum susține și Paul Evdokimov: „Sufletul feminin este cel mai aproape de izvoarele Facerii” [112, p. 158]: „Marina se hotărî să-și deschidă umbrela, dar îl ținea mai aplecat pe stânga ca să-l poată vedea. – Am trecut pe aici azi-dimineață, când tăiau bradul, spuse. Cred că nu-ți pare rău, întrebă repede, cu un aer vinovat în priviri. Ieronim ridică din umeri, apoi își apăsă bascul pe frunte. – De ce să-mi pară rău? Spuse întorcând capul spre casă. Era de mult o ruină. Până și șoarecii o părăsiseră...” (p. 169).

Regăsim, în acest sens, comunicarea dintre cele două registre ale autorului, cel științific, de fenomenolog al religiilor, și cel literar. În *Solilocvii* Mircea Eliade explică arta ca pe un act magic: „Arta nu e altceva decât o magică transcendere a obiectului, proiectarea lui în altă dimensiune” [80, p. 72]. Viziune filosofică transpusă, de altfel, în reflecțiile personajului Ieronim din *Uniforme de general,* care menționează că „teatrul, ca filozofia, este o pregătire pentru moarte. (...) spectacolul anticipează revelația morții, pentru că îți arată toate aici, pe pământ, în viața de toate zilele.”

Adrian, poetul din *În curte la Dionis,* reflectează despre posibilitatea eliberării și mântuirea omenirii prin poezie: „Dacă nici poezia nu reușește, numai e nimic de făcut. Am încercat tot: religie, morală, profetism, revoluție, știință, tehnologie. (...) ... nici una n-a reușit. N-am putut schimba omul. Mai precis, nu l-am putut transforma în *om adevărat*” (p. 198). Adrian visează la o schimbare a morfologiei psihice și spirituale a oamenilor după modelul ordinii supreme regăsite în poezie. Anume în interiorul poetului, în accepția filosofului Bachelard, se contopesc cele două polarități de *animus* și *anima*. Astfel că actul de creație, în sine, subzistă sub puterea *animei*, cea care unește contrariile într-o lume nouă, androginizată. În cele din urmă, poezia nu este altceva decât regăsirea spațiului sacru, poetic al unei noi ființe unificate.

Antim însă din *Uniforme de general* găsește rostul muzicii prin a distra zeii: „toate artele, muzica vocală, instrumentală, dansul, sculptura, toate au fost inventate ca să omagieze și să slujească pe zei”. (p. 118) Zeii însă reprezintă acel spirit interior, *atman*, despărțit la începuturi de *Brahman* – creatorul Universului. Însă pentru menținerea ordinii și armoniei cosmice interioare, până la

reîntregirea cu Marele Tot, personajele eliadene simt nevoia să slujească stăpânul lor prin ceea ce trece nemijlocit prin suflet – arta. Din perspectiva psihanalitică a Emmei Jung [122], înțelegem muzica și dansul ca forme divine ce răpesc omul din realitatea imediată. Muzica și dansul îndepărtează omul de conștiință și-l include într-un proces de regenerare psihică. Prin urmare, personajul lui Eliade alunecă din lumea concretă în cea arhetipală.

Gavrilescu înaintează în regăsirea de Sine, după ce coboară încă un nivel ontologic. Femeile cer în mod repetat să recunoască care din ele este țiganca, cea care-l va trece în lumea de dincolo. Însă teama de necunoscut îl domină, fiindcă, explică savantul Mircea Eliade în *Drumul spre Centru*, omul „nu se poate încadra, nici armoniza cu icoana închipuită de om sieși. (…) Spaima de moarte își are rădăcinile în *contrazicerea ideii pe care și-a făcut-o omul despre sine*" [52, p. 102]. Protagonistul trebuie să-și potolească frica și să primească lumea sa interioară plină de amintiri tulburătoare, de care încearcă insistent să fugă, prin uitarea de sine. Antropologul cultural Andrei Oișteanu scrie în *Motive și semnificații mito-simbolice în cultura tradițională românească* că panica și frica își găsesc originea în mitul indian al luptei cosmice dintre zeul Indra și balaurul Vritra, unde după o înfrângere, zeul Indra devine „bolnav de spaimă și dorind pace. Astfel că „panica, teroarea, anxietatea paralizantă, de care suferă eroul sau zeul, sunt semne evidente ale unui dezechilibru psihic, ale unei dezordini la nivel microcosmic. Pentru a fi în stare să refacă ordinea și echilibrul cosmic, eroul / zeul trebuie să fie în stare să-și refacă propria ordine interioară și echilibrul psihic pierdut" [148, pp. 43-44]. De această axiomă trebuie să se conducă și personajele masculine eliadești pentru a depăși fobia față de necunoscutul, ce este în fond *realitatea mitică.* Astfel că, puși față în față cu adevărul, ei nu pot merge decât înainte, depășind examenul interior printr-o ulterioară purificare.

Și Petrea Țuțea relevă rolul fantasticului și misticului în regăsirea ființei totale arhetipale a protagoniștilor: „Lumea sensibilului poate fi cunoscută mistic, prin revelație și magic, prin căutare. Imaginarul, fictivul, țin de subiectul căutător, nu de obiectul căutat, adică fantasticul privește obiectul nedescifrat încă de subiectul cercetător, care poate ghici, sau rătăci în sfera posibilului" [173, p. 34]. În cele trei femei din zona obscură și onirică a lui Gavrilescu: țiganca, grecoaica și evreica, recunoaștem lumea interioară a protagonistului construită după modelul perfecțiunii. Însă până la integritatea finală cu *anima* sa exprimată prin Hildegard, el va fi ținut între două imagini ale universului: una istorică și alta mitică, arhetipală: „Privi cu mirare în jurul lui. Parcă nu era aceeași încăpere, și totuși o recunoștea așezată asimetric printre fotolii, divane sau oglinzi, paravane care-l impresionară de cum intrase. Nu-și putea da seama cum erau alcătuite. Unele foarte înalte, aproape atingând tavanul, s-ar fi confundat cu pereții dacă, pe alocuri, nu s-ar fi întins, pe unghiuri ascuțite". Momentul de *regressus ad uterum* al personajului masculin este redat artistic printr-o cădere în somn, prin întreruperea lanțului evenimentelor logice. Savantul Mircea Eliade remarcă în *Meșterul Manole*

că somnul înseamnă „reculegere, adunare, introversiune, întoarcere la viața organică. (…) … este aproape o stare pre-natală, embrionară, în care viața nu era despărțită de conştiință, în care nu exista libertate, păcat, dramă” [69, p. 191].

În *Domnişoara Christina*, pe parcursul conversațiilor se dovedeşte că mai este un membru al familiei, o persoană foarte importantă, domnişoara Christina „aşa îi spuneau toţi pe aici”. Este un personaj absent. Dar prezența ei se face simțită mereu datorită discuțiilor incitante și istorioarelor groaznice. Din curiozitate, oaspeţii solicită să-i vadă chipul aceleia despre care tot aud diferite vorbe pline de admiraţie începând cu prima cină în această familie. Doamna Moscu, fericită de parcă şi-ar îndeplini o misiune, le prezintă camera şi portretul domnişoarei Christina. Deşi ea este moartă de mai bine de 30 ani, admiratorii portretului îi întâlnesc privirile cu un sentiment straniu. Ei simt acut puterea feminităţii ce domină atât prin frumusețea chipului ce se reflectă proaspăt, cât şi prin aerul de mister persistent în cameră. „Mirosul acesta e parfumul tinereţii ei, resturi miraculoase păstrate de apa ei de colonie, din abruptul trupului ei”.

Criticul literar Corin Braga menţionează că antropologii au semnalat adesea spaima oamenilor din societăţile primitive la oferta de a li se face portretul sau fotografia, în ideea că „imaginea ar lua prizonier sufletul modelului, atrăgându-i moartea” [19, p. 151]**.** Și moartea Christinei din romanul lui Eliade a avut loc după pictarea tabloului. De aici și efectul magic al picturii: femeia pictată îi pare vie lui Egor. Drept urmare, pictorul, examinând creația altuia, se pomeneşte a fi într-o consonanță intimă cu sine însuşi. Prin intermediul acestui chip de femeie el savurează zâmbetul ei, ochii ce erau fixaţi anume pe el, „parcă l-ar fi ales numai pe el din tot grupul, să-i spună numai lui de nesfârşita ei singurătate”. În acest dialog intim al privirilor, când se face „trecerea de la dualitate la unitate prin forța trupului și puterea spiritului” [31, p. 72], scrie Codoban Aurel, Christina îl asigură de unicitatea lui și se face resimțită în interiorul personajului masculin: „I s-a părut atunci că vede o nălucire. I s-a părut numai; căci *cealaltă* răspândea o teroare deznădăjduită, pe care portretul nu o avea”.(p. 63) Moment artistic al romanului, declanșator al complexului inconştient *anima*. Cuprins de voluptatea trupul ei seducător, protagonistul descoperă în sine dorința de autorealizare și desăvârșire ca artist. Însă pentru că tabloul nu exprimă întocmai imaginea femeii sale eterne – *anima* și pentru a elibera sufletul său încătușat până acum, se hotărăște să o picteze: „aş vrea să încerc odată să pictez acest tablou, (...) să-l pictez cum ştiu eu, iar nu să fac o copie…”. Precizăm aici că *anima*, după C. G. Jung, se exprimă în viaţa bărbatului nu numai în proiecţia asupra femeilor, ci şi „prin activitatea creatoare” [117, p. 89]. Mai mult, psihanalistul elvețian, menționează că ipostaza de strigoi, până la urmă, denotă „energiile creatoare instinctuale și nedisciplinate, nedomesticite” [115, p. 254].

Dorința exprimă un interes deosebit față de ce a fost Christina, o dorință de a-i reactualiza chipul, de a-i adăuga nuanțe mai vii. Aspirația protagonistului o putem interpreta ca pe un pact

încheiat (evident inconştient) între aceste două personaje: el îi va readuce frumuseţea, iar ea îi va menţine puterea creatoare. Filosoful Aurel Codoban menționează: „În spatele oricărui obiect al dorinței se întrevede o analiză mai atentă imaginea Celuilalt (Altul), pe care omul îl vizează prin intermediul medierilor posibile și imaginabile. (...) dorința ne duce spre dorința altuia, este adică dorința de a fi dorit ca unica șansă de nemurire” [31, p. 57]. Deductiv, actul de reproducere a tabloului misterios poate simboliza o „nuntă în cer”, o contopire a spiritului masculin cu cel feminin în Unul indivizibil. Fapt ce face posibilă transcenderea muritorului în eternitatea domnișoarei Christina sau, a doua șansă, învierea Christinei.

În același timp, depistăm cea de-a doua proiecție a *animei* lui Egor – Sanda, opusul domnișoarei desfrânate care „se lăsa siluită pe rând de toți”. În raport cu mătușa sa, întruchiparea puterii malefice, demonice chiar, tânăra fecioară, Sandală, reprezintă o figură angelică, expresia feminității exteriorizată prin tandrețe, gingășie. Psihanalistul elvețian C. G. Jung explică că „una dintre particularitățile figurilor psihice *anima* e aceea de a fi duble sau, cel puțin, capabile de a se dedubla. În orice caz, sunt bipolare și oscilează între semnificația lor pozitivă și cea negativă” [115, p. 251]. Astfel, protagonistul este prins între două forțe interioare ale psihicului. El urmează să aleagă care din proiecțiile *animei* îl va însoți în clipa transcenderii: cea angelică sau cea demonică, întrucât, afirmă filosoful Aurel Codoban în *Amurgul iubirii,* moartea și dragostea sunt „două dintre extazele care transformă viața umană în existență” [31, p. 8]. Domnișoara Christina îl absoarbe cu privirile seducătoare, iar Sanda, de pe celălalt mal al existenței, îl ține înspăimântată de mână, nădăjduind că mama n-a auzit. Găsim în *Dicționarului de magie, demonologie și mitologie românească* că mama în folclorul românesc semnifică zona misterioasă a existenței, unde viața și moartea se întâlnesc. Astfel că aceste valențe simbolice explică grija fetei celei mai mari: mama va fi cea care primește acordul pictorului de a realiza tabloul. Fiindcă mama, în contextul dat, simbolizează puntea de trecere din lumea celor morți spre lumea celor vii, tot dnei Moscu îi revine sarcina să elibereze de sub puterea magiei realitatea. Pentru că, după cum menționează însuși Mircea Eliade, moartea e mult mai puternică, ea este „ruptura de nivel” ontologic, acolo unde iubirea doar inițiază ființa. În continuare observăm cum Egor se lasă sedus de închipuirile sale erotice și alege să-și elibereze spiritul înghițit de tablou. „Dorința oarbă biruie judecata care ne împinge pe calea cea dreaptă, ne mână către plăcerea pe care o simți în preajma frumuseții” [88, p. 102], spune filosoful Julius Evola. Victoria Huiban în articolul *Ipostazierea feminității între sacru și profan* afirmă că „bărbatul are nevoie de această putere malefică, vrajă și mister, pentru a proiecta pe ecranul ei acele umbre și penumbre de mister, care au învăluit povestea de patimă și moarte a sufletului însetat de nostalgia reintegrării” [105, p. 447].

Revenind la labirintul psihic arhetipal al lui Gavrilescu, observăm același lucru: bărbatul renunță definitiv la Hildegard, dragostea nerealizată și se identifică cu ce-a de a doua proiecție a

animei – fata din amintiri, Elsa, „o fată tânără care plângea cu hohote, plângea cu obrazul ascuns în mâini” (p. 117), a cărei prenume semnifică, din limba ebraică „ziua odihnei”. „Tragedia vieții mele. (…) O chema Elsa … Dar m-am resemnat. Mi-am spus: «Gavrilescule, așa a fost să fie. Ceasul cel rău!»”, reflectează eroul. (p. 117) Prin urmare, personajul masculin decide să redobândească armonia interioară și starea de plenitudine, contopindu-se cu alteritatea exprimată prin moarte.

Această ultimă și cu adevărat importantă dorință este îndeplinită de una din țigănci, ghidul spiritual al personajului, care îl ajută să depășească amintirile dureroase despre despărțirea de marea sa dragoste Hildegard și-l trece iute printr-un șir de oglinzi „mari și mărunte, tăiate uneori în forme ciudate, care apăreau din senin”. Oglinda este un mijloc de autocunoaștere. Reflectându-se în ea, Gavrilescu își vede identitatea adevărată ascunsă până acum sub masca socială, *persona*. Drept urmare, el poate accede la o cunoaștere superioară pentru a vedea *adevărul total,* interzis până atunci.

Aceeași dramă existențială o trăiește și savantul Dominic Matei din *Tinerețe fără tinerețe*. Personajul obsedat de taina cunoașterii, este măcinat până la bătrânețe de imperfecțiunea existențială. Fiind convins că sursa plenitudinii spirituale se găsește, în exclusivitate, în erudiție, nu observă adevărata parte complementară a ființei sale – Laura, cea care l-ar ajuta să transgreseze limitele eului: „ – Vrei să fii ceea ce sunt atâția alții: filolog, orientalist, arheolog, istoric, mai știu eu altceva. Adică, vrei să trăiești o viață străină, viața altora, în loc să fii dumneata, Dominic Matei, și să cultivi exclusiv geniul dumitale… (…) – Dar până acum, la douăzeci și șase de ani, n-am făcut nimic. (…) N-am descoperit nimic…”. (…) – De ce-ar trebui să descoperi ceva? Geniul dumitale ar fi trebuit să se împlinească în viața pe care o trăiești, nu în analize, descoperiri și interpretări originale.” (p. 216). Laura „nu era nici pe departe cea mai frumoasă studentă pe care o cunoscuse, dar era *altfel*. Nu înțelegea ce-l atragea, de ce o căuta mereu, intrând în sălile de curs…”. Oglindindu-se în ființa ei, protagonistul își regăsea dublul sau copia sa interioară, *anima*. Tânăra îi sugerează calea mântuirii sale – contopirea cu sine însuși în feminitate, în alteritate ca *anima* întruchipată de personajul feminin. Prin urmare, grație acestei deveniri, opera protagonistului, reflecția lumii interioare, va dobândi plenitudinea râvnită. Înainte să creeze, menționează Jakob Böhme, el trebuie să se unească cu ea, încercând să o împlinească în sine. Astfel, „el se împlinește și împlinind-o prin acest act capătă integritate și perfecțiunea ființei sale” [123, p. 94]. Același adevăr îl susține și Mircea Eliade: „Creația nu se poate desăvârși decât plecând de la ființă vie care trebuie imolată: un Uriaș primordial, androgin, sau un Bărbat Cosmic, o Zeiță-Mamă, sau o Fată mitică” [71, p. 190]. Personajul lui însă a încercat să ocolească ritul mântuirii și repetă greșeala omului arhaic din timpul primordial. Pus să aleagă între eternitate și cunoaștere, el își fixează preferința pe cunoaștere, curios doar de necunoscut. Dominic Matei ignoră matricea existențială și, orbit de dorința cunoașterii, cea de-a doua reflecție a *animei*, își petrece confuz viața în căutarea *Totului* în știință. Însă adevărata valoare a dragostei

supreme, eroul o înțelege după ce obține acea libertate atât de mult râvnită. După o metamorfoză totală a ființei, dispune de mijloace de cunoaștere încă inaccesibile lumii, cunoaște toate limbile vorbite: „Pe scurt, sunt un «mutant», își spuse, deșteptându-se. Anticipez existența omului preistoric. (…) Respiră adânc. «Deci sunt *liber*! exclamă după ce privi cu atenție în jurul lui. Sunt *liber*… Și totuși…» Dar nu îndrăzni să-și continue gândul" (p. 248). Personajul masculine conștientizează că pseudo-libertatea exprimată prin cunoașterea luciferică l-a sortit la nefericire și la despărțire pe vecie de libertatea adevărată interioară. Or, aceasta se trage din dialectica iubirii față de celălalt. Aspect pe care-l găsim explicat deslușit la Paul Evdokimov în *Femeia și mântuirea lumii*: „… libertatea își are propria, și singura sa necesitate interioară: aceea de a se realiza ca libertate. Cu cât iubirea se desprinde de orice principiu determinat, «interesat», cu atât este mai condiționată lăuntric și propriul ei spirit de renunțare și de jertfă. Dar ceea ce se inspiră (*in-spirare*) numai din dăruirea totală de sine altuia nu mai este determinism, ci chiar distrugerea oricărei forme de limitare, căci dăruirea de sine este chiar formula libertății și izvorul ei" [87, p. 37]. Lumea onirică și varietatea limbilor ce i-ar putea desluși tainele lumii nu l-au întors la acel Unu primordial. Înțelepciunea „lumească" nu i-a fost cu nimic folositoare lui Dominic la înțelegerea adevărului absolut. Cunoașterea supremă se află, de fapt, în lumea simțurilor și a dragostei. Fapt reliefat și dezvoltat de apostolul Pavel în *1 Corinteni 13:* „1. Chiar dacă aș vorbi în limbi omenești și îngerești, și n-aș avea dragoste, sunt o aramă sunătoare sau un chimval zăngănitor. (…) 8. Dragostea nu va pieri niciodată. Prorociile se vor sfârși; limbile vor înceta; cunoștința va avea sfârșit. 9. Căci cunoaștem în parte, și prorocim în parte; 10. Dar când va veni ce este desăvârșit, acest „în parte" se va sfârși. (…) 12. Acum vedem ca într-o oglindă, în chip întunecos; dar atunci, vom vedea față în față. Acum cunosc în parte, dar atunci, voi cunoaște deplin, așa cum am fost și eu cunoscut pe deplin" [15, 1 Corinteni 13].

Protagonistul din *Tinerețe fără tinerețe,* înțelegând cauza despărțirii sale de acea altă *realitate,* încearcă să obțină suprema depersonalizare printr-o evocare a catalizatorului unirii contrariilor. Misterul alterității va fi imaginat într-un chip de femeie apărut subit în subiectul povestirii – Veronica-Rupini. Fiind cea de-a treia manifestare a *animei*, ea adună laolaltă trăsăturile imaginii arhetipale ale marii iubiri, Laura, dar și celei de-a doua proiecții, a cunoașterii. Misterioasa, desprinsă de nivelul ontologic, nu are nicio rădăcină istorică, întrucât suferă de amnezie. Dominic Matei îl găsește pe *celălalt* într-o scorbură, în inconștientul colectiv al bărbatului. Imaginea fetei proprie timpului și spațiului mitic primordial ia o formă concretă reală după ce cu ajutorul unei „scări de frânghie", simbol metafizic al transcenderii, izbutește să străbată limitele imaginației masculine. Istoricul religiilor Mircea Eliade afirmă că scara „întruchipează plastic ruptura de nivel care fac posibilă trecerea de la un mod de existență la altul. (…) … avem de a face cu un comportament arhaic al psihicului uman" [84, p. 54]. În același timp, putem afirma că, odată cu ascensiunea fetei, „este

implicată ideea sanctificării, a morții, a dragostei și a eliberării, fiecare dintre ele reprezentând într-adevăr abolirea condiției umane profane” [ibidem, p. 55]. Abilitățile supranaturale ale lui Dominic îl ajută să decodifice mesajul și să-i potolească frica. Necunoscuta, cunoscută în esență, semnifică un mijloc de comunicare dintre diferite niveluri ale ființei sale. Ea scoate în relief aspirația lui Dominic, ascunsă până atunci. E vorba de nostalgia originilor. Prin urmare, protagonistul trăiește sentimentul unității și plenitudinii, reintegrându-se cu *anima* plăsmuirii sale. Însă armonia relației este perturbată de îmbolnăviri periodice și de îmbătrânirea grabnică a fetei. Întrucât Veronica nu poate exista decât într-un spațiu sacru, ea se vrea retrasă în spațiul său originar, adică în imaginația personajului: „Plângea, rezemată de perete, cu fața ascunsă în palme. A îngenunchiat lângă ea. – Veronica, a început, eu sunt de vină. Ascultă-mă, și nu mă întrerupe. Dacă voi mai rămâne alături de tine până la toamnă ai să te stingi!... Nu pot să-ți spun mai mult, nu am dreptul, dar te-asigur că, în realitate, n-ai îmbătrânit! Îndată ce voi dispărea din viața ta, îți vei regăsi tinerețea și frumusețea…” (p. 272).

Protagonistul din *Uniforme de general*, Antim, în comparație cu voința de evadare cât mai rapidă a lui Gavrilescu din *La țigănci*, nu se va integra în Marele Tot până când nu va afla care din străinele întâlnite îi este logodnica spirituală. El își recunoaște femeia arhetipală, *anima*, cu puțin timp înainte de începerea marelui „spectacol”: „În acea clipă o recunoscu și își aminti tot, de la întâlnirea lor în fața gării, când a ajutat-o să-și urce valizele în *vaporetto*, până în seara când, strângându-i mâna în mâinile lui, îi spuse: (…) Vrei să ne logodim? Acum? Chiar acum, în grădina asta?” [60, p. 147]. Astfel, ea îl va conduce pe Antim spre eternitate. Protagonistul se împreunează cu Melania, matricea existenței sale, de care a fost lipsit pe tot parcursul vieții, și renunță definitiv la cealaltă proiecție a *animei*, redată prin fantoma generălesei, expresie a spiritului morții. Maestrul violoncelist se refugia deseori în casa părăsită și bântuită de strigoi a generalului Iancu Calomfir, unde își petrecea momentele de singurătate. Aici i se exteriorizează alteritatea, întrucât *celălalt* element potrivnic, moartea, înfățișarea feminității, spune Thomas Louis-Vincent „e înăutrul ființei *tot timpul*” [170, p. 46].

Aceeași presimțire a morții o trăiește și neamțul Von Balthasar din *Șanțurile*. Pe când5celelalte personaje ale povestirii sunt tulburate și agitate de vălmășeala evenimentelor istorice și implicate într-o căutare de comori pământești, poetul, ființa cosmică eliadescă, își regăsește liniștea în poezie, o formă a alterității arhetipale ce-l transpune într-o dimensiune aparte, în care își revelează semnificația profundă a Cosmosului interior. Poezia fiind cea mai aproape de simbolul arhetipal al feminității, „de vreme ce, asemenea poeziei femeia are «magica putere de a fermeca»” [105, p. 446]. În momentul transcenderii din lumea vizibilă către cea invizibilă, Von Balthasar va fi însoțit de *străina* sa primordială, *anima*, ilustrată artistic de personajul feminin Ilaria, logodnica pământească a lui Marin. Astfel, frumoasa Ilaria, cuprinsă de presentimentul morții și a devenirii în „*altul* infinit”, intuiește

despărțirea trupească de iubitul ei, Marin. De aceea, misticul salvează îndrăgostiții de la o eventuală despărțire. Ei se dăruie imaginar unui eros cosmic. În zona obscură a feminității bărbatului, se imprimă ca cea de-a doua proiecție a *animei*, asemeni unei „memorii fotografice". Tot aici intuim și funcția mitică a femeii de călăuză în actul de *regressum ad uterum,* unde spiritul individual se va contopi cu cel universal. Prin actul testamentar, fata îi relevă marile taine ale cosmosului despre transformările posibile ale iubitului: „Marine, să-ți aduci aminte de mine, așa cum mă vezi acum, tânără și frumoasă... (...) Nu știu ce am, adăugă. Mi s-a închis inima și parcă s-au stins toate. Dar dacă-o fi să mor, să mă îngropați așa cum mă vezi acum, cu rochia asta, cu salbă și cu mărgele" (p. 56). Rostul existenței aici pe pământ al bărbatului este evident căutarea logodnicei eterne pentru a obține și el, la rândul lui, perfecțiunea.

Revenim în continuare la Egor din *Domnișoara Christina,* personaj care permite celeilalte fațete a feminității să-i modifice întreaga structură interioară. Protagonistul trăiește nopți de coşmar, visând-o pe domnişoara Christina tot mai des şi mai viu. După cum susţine C. G. Jung, *anima* se poate exprima „prin fantezii, stări de spirit, presentimente şi explozii emoţionale" [117, p. 89]. În *Tratat de istorie a religiilor* Mircea Eliade explică visul ca pe o încercare de „a trimite la o lume de arhetipuri și mituri, deci la o a doua realitate, paralelă cu cea cotidiană, la care omul, chiar și cel modern, poate avea acces" [84, p. 124]. În această ordine de idei am face o remarcă. În vis, ca o soluție de evadare din lanțul lucrurilor raționale, personajul masculin se întâlnește cu femeia din lumea morților, în care-și proiectează angoasele, iluziile erotice. Simone de Beauvoire susține că „apărând drept Celălalt, femeia apare în același timp ca o plenitudine de a fi în opoziție cu această existență al cărei neant bărbatul îl simte în sine; (…). În femeie se întruchipează în mod pozitiv absența pe care orice creatură o are în suflet, și căutând să se regăsească în ea, bărbatul speră să se împlinească pe sine" [12, p. 9].

Așadar, odată cu deschiderea porții spre o altă realitate, Egor pare a fi atenționat în vis de pericolul jocului în care s-a încadrat de forța purei masculinități și a judecății mentale, redată artistic printr-un ins demult mort: „Necunoscutul care vorbea era, de fapt, prietenul lui, Radu Prajan. (…)

– Pentru că veni vorba despre dumneata, spuse el repede, păzește-te bine, că ești într-o mare primejdie…"(p. 79). În acest mod personajul e atenționat de începutul unor mutații psihice. Dar, în același timp i se sugerează o posibiltate de salvare de riscul unor căderi iminente: să se apere cu părul „prea mare, nefiresc și dezgustător de lung pentru un bărbat" (p. 79), părul fiind un simbol al virilității, *animus*. Sugestia ne amintește de voinicul invicibil din *Vechiul Testament, Judecătorii,* Samson, înfrânt de dragoste, dar și de viclenia Daliei. Samson, la insistențele iubitei de a afla sursa puterilor sale supranaturale, îi divulgă marea sa taină. În consecință, în timp ce dormea pe picioarele amantei, bărbatului îi este tăiat părul lung, fiind astfel lipsit de binecuvântarea Domnului și devenind

slab ca orice om [15, Judecătorii 16: 14-21]. Fantoma masculină a prietenului, *animus*, este însă curând alungată de vocea domnișoarei Christina, care „parcă venea *din afară*, din altă lume…” (p. 80).

Visele erotice, derulate pe parcursul inițierii în Unu, în „*noi*”, ale pictorului Egor, recreează un spațiu arhetipal și configurează eul originar mitic. Credința strigoiului este că se poate salva de singurătatea întunericului de care este robit, doar realizându-se în dragoste. Numai iubirea mistică a personajului masculin față de ea, ar sustrage-o din lumea morților și ar readuce-o în rândul celor vii. Și pentru că „fantasticul creează iluzia eliberării din strâmtoarea limitelor” [173, p. 32], treptat, ea reușește să absoarbă toată energia spirituală a protagonistului. Feminitatea captivă, dezlănțuită, distruge frontierele acestor două realități, transfigurându-se, spre finalul romanului, într-un personaj în „carne și oase”: „Uneori, împletindu-se cu spaima *celuilalt*, prezența aceea nelămurită, simțea pătrunzându-i adânc în nări parfumul de violete. (…) Brusc, fără să nădăjduiască, se simți liberat. (…) Egor deschise larg ochii, căutând în întunericul de lângă el. (…) Îi zâmbea acum. Îl privea ca mai înainte – ca-n vis – zâmbindu-i” (p. 110).

Evenimentele din romanul *Domnişoara Christina* derulează într-un ritm tensionat, cu implicarea unor forțe de mister, prin care se relevă puterile supranaturale observate de Egor la Simina. Nu întâmplător el o detestă numind-o „om demonic”. Manifestarea atât de puternică a *animei* îl face, în cele din urmă, să se simtă epuizat, distrus emoţional şi psihic. Psihanalistul C. G. Jung susține: „omul nu se poate debarasa de sine în favoarea unei personalităţi artificiale”. În faţa Siminei, Egor îşi pierde imaginea de bărbat intelectual, rafinat în gusturi, sceptic, încrezut în sine. Psihanalistul constată că în toate cazurile obişnuite dominaţia *animei* asupra *personei* provoacă reacţiei inconştiente, capricii, afecte, angoase, criză nervoasă etc. [117, p. 221], fapt care se descoperă și în personajul lui Eliade. „Îl duceau pe braţe. În jurul lui, odăile se schimbau vrăjite. Trecu la început printr-o mare sală de bal. (…) Întâlni perechi elegante (…), care îl priveau nelămurit, mirate”.

Deși strigoiul, vocea feminină interioară, reușește să pună stăpânire pe întreaga structură sufletească a tânărului pictor, procesul de re-naștere a Christinei este întrerupt de dubla imagine arhetipală a bărbatului, *anima* angelică identificată în dorința ancestrală a lui Egor de a se uni în dragoste cu Sanda: „Iubesc pe Sanda, șopti el, și mă rog la Domnul-Dumnezeul meu și la Sfânta Fecioară Născătoare de Dumnezeu!...” (p. 109). Protagonistul se roagă *ei,* mântuitoarea lumii sale interioare. El poate fi însuflețit și eliberat de cea dătătoare de viață, femeia eternă, călăuza către lumina și cunoașterea *adevărul total*. Însă dorința devenirii întru ființă a mortului sugrumă arhetipul fecioarei și Sanda se îmbolnăvește subit: „A leșinat un ceas după plecare d-tale… Dacă n-o fi murit până acum…”.

Egor, rătăcit în labirintul oniric, luptă din răsputeri să-și salveze *logodnica* din gura morții, unde este trasă de Domnișoara Christina. Iar pentru că „numai răpunând «demonul» spaimei care i s-a încuibat în suflet, eroul va fi în măsură să răpună demonul (cel «în carne și oase»), care i-a provocat spaima” [143, p. 44], protagonistul se hotărăște să alunge definitiv strigoiul în Iad și o ucide pe Simina – spiritul demonic. În acest context, jocul de-a moartea și de-a viața a luat sfârșit. *Yang*-ul a distrus una din proiecțiile *animei* sale, pentru a se contopi cu Sanda, *cealaltă* femeie ca alteritate. Însă, odată cu moartea uneia, dispare și cealaltă manifestare a *yin*-ului, pentru ca în final să fie el însuși mort: „Se trezi cu mulți oameni alături. Purtau făclii și topoare, și țepușe de lemn.(…) așadar, *e adevărat*” gândi el. (…) El însuși, chiar el, o omorâse. (…)

- Moare doamna Sanda. Își plecă bărbia, fără să răspundă. Niciun gând. Numai singurătatea, ursita lui singurătate.

- A murit! șopti un alt glas lângă el”.

Egor răspunde celor cinci simțuri interioare la vederea frumosului înșelător redat prin chipul pictat al Christinei și se lasă condus de figura demonică, dubla reprezentare a *animei*. Libido-ul are sensul „de-a dori în general, și de-a se lăsa pradă acestei dorinți, expică Gilbert Durand. Arhetipul libido-ul apare astfel ca intermediarul dintre pulsiunea oarbă și vegetativă care supune ființa devenirii și dorința de veșnicie care vrea să suspende destinul muritor, rezervor de energie de care dorința de veșnicie se servește, sau, dimpotrivă, contra căruia se răzvrătește” [47, p. 272]. Gavrilescu, la rândul său, a pierdut și el marea sa dragoste, pe Hildegard, odată ce-și vinde sufletul Elsei, a doua proiecție a *animei,* Thanatos. Sub falsa identitate a dragostei, asemeni lui Mefistofeles, ea îi acaparează și-i subjugă sufletul prin achitarea unei banale băuturi de la berărie. Prin urmare, bărbatul este privat de libertatea sa primordială, fiind redus la condiția de larvă: „Am fost la berărie, șopti Gavrilescu. Dacă n-aș fi fost cu ea la berărie, nu s-ar fi întâmplat nimic. Sau dacă aș fi avut ceva bani la mine… Dar așa a plătit ea, Elsa, și înțelegi, m-am simțit obligat… și acum e târziu, nu e așa? E foarte târziu…” (p. 140). Realitatea trecătoare însă cedează în fața spectrului eternității, astfel că odată ajunși în lumea de dincolo de transcendență, protagoniștii sunt scoși de sub forța păcatului încheiat în timpul vieții.

Pianistul din *La țigănci*, după ce reușește să evadeze din labirintul oniric, halucinant și reîntors în spațiul profan, simte o dizarmonie dintre lumea exterioară și cea interioară. După ce și-a cunoscut fațeta cealaltă a sufletului *anima* și gustul plenitudinii arhetipale, realitatea profană i-a devenit străină, ciudată și banală. Gavrilescu tresare înțelegând că locul lui nu mai este printre cei dezrădăcinați de sacru. Lipsit de serviciu, casă, soție, bani, trăiește destinul unui extraterestru. Astfel că imediat ce conștientizează că imaginarul din care a evadat este de fapt calea spre *realitatea adevărată,* cunoașterea totală, este Sinele unic, el decide să se întoarcă la origini. Aici, încredințat că alteritatea de care atât de insistent a fugit, reprezintă fericirea paradisiacă, intră fără nicio frică în bordei,

deschide toate șapte uși așa cum i-a poruncit baba. Potrivit filosofiei chineze deschiderea și închiderea ușilor simbolizează „manifestarea cosmică în care are loc alternanța principiilor *yang și yin*” [29, p. 114].Tot aici, înțelegem că cele șapte uși semnifică șapte niveluri ale Cerului, pe care protagonistul le trece pentru a ajunge la Centrul ființei, la totalitatea și desăvârșirea spațiul primordial. Având la îndemână harta interiorului său psihic, Gavrilescu nostalgic înaintează spre Sine. Odată ajuns, nu găsește nimic mai valoros decât imaginea arhetipală a *animei* sale, Marea sa Zeiță, Hildegard: „Urcă treptele de marmură, deschide ușa și rămâne o clipă nehotărât. În fața lui se întindea un coridor slab luminat, și Gavrilescu simți cum din nou inima începe să i se zbată, parcă ar fi stat să se spargă. (…) Voi să se întoarcă și să numere din nou, dar după câțiva pași se simți sleit de puteri și, oprindu-se în fața primei uși la ândemână, bătu de trei ori și intră. Era un salon mare și simplu, aproape sărăcăcios mobilat, iar în dreptul ferestrei, privind spre grădină, se profil umbra unei fete tinere.

- Hildegard! Exclamă, lăsând să-i cadă pălăria din mână” (p. 140).

Personajul feminin, Hildegard, rătăcit și încătușat până acum în amintirile teribile ale pianistului, îl întâmpină fără nicio represiune, ba din contra, se integrează plină de dragoste într-o uniune primară cu Gavrilescu: „De când te-aștept, spuse fata oprindu-se. Te-am căutat peste tot…”. Prin urmare, după o identificare cu *anima*, Gavrilescu este eliberat totalmente de drama existenței umane. „Numai cel care se confruntă cu *anima*, susține C.G. Jung, are acces la această dimensiune. Doar un travaliu dificil ne permite să înțelegem că în spatele jocului crud cu destinul uman se ascunde un fel de intenție secretă ce pare corespunde unei cunoașteri superioare a legilor vieții” [120, p. 70].

Conflictul acerb interior în care fiecare din arhetipuri (*anima* fecioară, *anima* demonică și *animus*) vrea să fie stăpân, Egor îl soluționează prin contopirea în Unu, printr-o renaștere în Divinitate. El se eliberează de vraja mistică a strigoiului, iar după ce i se anunță moartea celeilalte reprezentări imaginare psiho-fiziologică, Sanda, pictorul, eliberat, trece lent spre altă stare existențială. Trezit în spațiul intermediar între profan și sacru, între conștiință și inconștient, ființa artistului participă la un ritual inițiatic al morții în microcosmos și al reînvierii în macrocosmos. Aici, purificarea și regenerarea vine odată cu depășirea pericolului rătăcirii eului prin bezna interioară psihică și spirituală. Făcliile, expresie a arhetipului *anima*, ghidează sufletul spre originea mitică, spre Sine. Prin urmare, *ea* îl retrage din întunericul halucinant și-l trece prin toate camerele intimității sale psihice, aducându-l față în față cu originea sa cerească, cu Marele Tot, redat artistic prin „limba de foc”, „aripa de foc”. Astfel rătăcirea lui Egor a luat sfârșit odată cu identificarea în eternul feminin, absorbit mai apoi împreună cu acesta în spiritul Universal: „Se trezi cu mulți oameni alături. Purtau făclii… (…) Îl duceau pe brațe. În jurul lui, odăile se schimbau vrăjite. Trecu la început printr-o mare sală de bal, cu policandre aurite, de care atârnau vârfurile săgeților de cristal. (…) Iată, acum urcă treptele către o sufragerie cu veche mobile de lemn. Acum începe coridorul… Și totuși, coridorul se

aburește brusc și din aburul albăstrui se înălță, undeva, foarte aproape, o limbă uriașă de foc. Egor închise ochii”.

În concluzie, observăm că proza fantastică a lui Mircea Eliade încifrează itinerarul căutării de sine. Protagoniștii se trezesc legați de propriile dorințe, neconștientizate, de a căuta în sine sensul ființial. În timpul derulării acțiunilor, personajele masculine caută un refugiu din tensiunile timpului istoric, profan și coboară în trăirile, stările interioare „primare”. Iar pentru că taina sacrului nu va putea fi vreodată revelată unui raționalist sceptic, Mircea Eliade introduce „oamenii” artiști în limitele unui subiect literar în care realul trece ușor în ireal, în fantastic, imaginar, oniric, mistic sau magie. În întunericul nedeslușit și atemporal, implicarea rațiunii logice declanșează frica și panica personajelor, de aceea exploratorii Sinelui trebuie să se bazeze doar pe intuiția iubitei, imaginea arhetipală a *animei*. Însă înainte de a trăi clipa de beatitudine, bărbații au trecut printr-un act purificator, apoi conduși de spiritul său sideral, sunt „înghițiți” de Marele Tot.

3.3. Concluzii la capitolul 3

1. Substratul ontologic al prozei fantastice eliadești definește existența umană drept un itinerar al devenirii și inițierii. Acesta este reprezentat printr-un labirint psihic-existențial, în care protagonistul face eforturi tenace de a înțelege lumea și a se înțelege pe sine, fără însă a recurge la puterea rațiunii, nesemnificativă în contextul mistic și ineficientă în obscuritățile profunzimilor psihice. Imaginile și simbolurile arhetipale sunt epifanii ce însoțesc protagonistul în timpul transferului său din realitatea cotidiană în realitatea sacră. Misterul și fantasticul, în cele din urmă, constituie o formă a gândirii și a limbajului personajului eliadesc.

2. Legătura cu sacrul, cu inconștientul colectiv se realizează prin intermediul vocilor secrete *animus-anima* proiectate asupra iubitei – iubitului. Coborârea în abisul psihic al personajului intrigat de necunoscutul nostalgic este redată artistic prin explorarea unui spațiu tainic și a interiorului bulversat de identități ciudate. Odată cu recunoașterea și împăcarea în fața feminității – masculinității înăbușite anterior de condiția profană, se reia procesul terapeutic al refacerii stării de androginie.

3. În drumul ontic *anima* se dedublează, fiind reprezentată prin două imagini contradictorii. Una simbolizează Orfeul psihic, iar *cealaltă* – vocea feminină înfricoșătoare ce apără comoara, Sinele. Personajele masculine, astfel, plătesc pentru neascultarea instinctului feminin originar și alegerea *animei* „ispititoare” cu rătăcirea lungă și obositoare în realitatea onirică.

4. Erosul simbolizează principiul arhetipal al unificării contrariilor. Absolutul nu poate fi atins fără trăirea sentimentului mitic. Dragostea reprezintă limbajul prin intermediul căruia conștiința personajului lui Mircea Eliade comunică cu inconștientul său, anulând în acest mod neînțelesurile

regimului fantastic. În plus, erosul are puterea divină de abolire a contrariilor de *animus* și *anima* în cadrul psihic al personajului mijlocind atingerea Întregului.

4. Pentru personajul masculin, creația constituie o modalitate de manifestare / exteriorizare a arhetipului *anima*, iar arta, în sine, este spațiul mitic al împlinirii erosului, armonizând cele două lumi psihice contradictorii, a femeii și a bărbatului. Coeziunea lor creatoare se manifestă prin faptul că *anima* risipește fantaziile, iar *animus*, stăpânul conștiinței masculine, le „scoate" din inconștient și le raționalizează prin creație.

5. Ruperea definitivă de condiția cotidiană înseamnă omogenizarea celor două polarități într-un spațiu sacru comun. Romanul *Șarpele* ilustrează întregul proces al transformărilor psihice din ființa Dorinei, insula din final reprezentând abolirea ireversibilă a diferențierei dintre *animus* și *anima*.

6. Nuvelistica de început din creația lui Mircea Eliade reprezintă nucleul operei de mai târziu. În volumul *Maddalena* regăsim în stare incipientă metanoia personajelor eliadești guvernate de erosul mistic în cunoașterea Absolutului. Jocul erotic al posesiei *celuilalt*, identificat ca motiv ontologic al acestor bucăți din creația de început, este reluat într-o regie similară în romanele de mai târziu în care se urmărește ritualul mistic al devenirii androgine.

CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI

1. Propunându-ne să cercetăm proza lui Mircea Eliade prin prisma psihologiei analitice a lui C.G. Jung și a teoriei eliadești a arhetipurilor, axând investigația pe binomul psiho-ontologic *animus/anima*, am urmărit valorificarea unor sensuri literare ascunse și evidențierea modalităților specifice de corelare a personajelor cu timpul și spațiul în care ele acționează și pe care îl transcend în drumul lor de căutare/regăsire a plinătății originare.

2. Literatura lui Mircea Eliade s-a bucurat de o vastă exegeză critică, interpretările ținând de un registru hermeneutic foarte larg. Interesul firesc, menținut de la primele apariții până în prezent, se explică prin mesajul latent încifrat în formule narative obișnuite, prin ambițiile istoricului religiilor de a introduce în textul literar simboluri, imagini și arhetipuri ale imaginarului colectiv. Aici rămâne mereu loc pentru noi reinterpretări și noi comentarii, fapt demonstrat în lucrarea de față. Narațiunile lui Mircea Eliade refac mereu itinerariul omului arhetipal spre Centru. Personajele sale și erosul se prezintă în această proză ca precursoare ale sacrului, fiind angrenate într-un scenariu mistic de întoarcere la origini. În nuvela din etapa de început a creației eliadești, *Celălalt* descoperă universul unui psihism arhaic, în interorul căruia transpar valorile mitice uitate de om, fapt neremarcat de critica literară. Spre deosebire de volumul *Maddalena*, romanele *Maitreyi*, *Nuntă în cer*, *Noaptea de Sânziene*, *Șarpele* au avut o audiență critică destul de mare. Exegeții au observat că problema erosului, agregată cu tema eternului feminin, se regăsește și se exprimă aproape prin toate personajele feminine. Întoarcerea la origini se realizează numai în cazul când protagoniștii romanelor respective ascultă de vocea interioară arhetipală, reprezentată de Maitreyi, Ileana, Dorina. O metodologie îngustă, pur tematică, are însă uneori efectul de suprapunere ori de repetare obositoare a opiniilor critice.

3. În cercetarea noastră am pornit de la studiile fundamentale ale lui Mircea Eliade *Mitul reintegrării* și *Mitul androginului,* unde Mircea Eliade urmărește traseul ideatic al conceptualizării termenului de androgin și unde el dă o importanță deosebită Marei Zeițe – divinitatea „Totului”, creatoarea Cosmosului și a vieții. În această imagine se armonizează cele două planuri: psihic și cosmic și tot în ea se contopesc toate contrariile: moartea și viața, binele și răul, sacrul și profanul, beatitudinea și durerea etc. Androginul, prin urmare, în viziunea savantului este un mister al totalității la care omul modern se poate reîntoarce îndeplinind un ritual de inițiere simbolică, prin care sexele nu se mai confruntă, ci se

complinesc. Într-un final, Eliade ajunge la concluzia că feminitatea ar trebui făcută stăpână în suflet, fiindcă numai ea se poate sacrifica și prin ea are loc renunțarea la individualism. În aceeași ordine de idei, starea de androginie mai înseamnă nunta oamenilor după modelul cosmologic, unde cuplul face schimb de însușiri, proiectându-se *unul* în *celălalt*. Concluziile lui Mircea Eliade asupra erosului și ale modalităților de interpretare a acestuia se interferează cu conceptul arhetipului *animus-anima* din psihanaliza jungiană. Pentru tălmăcirea imaginilor refulate din inconștientului colectiv, Jung apelează la studiile din antropologie, filozofie, istorie a religiilor, științele care s-au ocupat de înregistrarea simbolurilor arhaice din imaginarului colectiv, demonstrând că structura inconștientului *animus-anima* a existat dintotdeauna ca arhetip al polarității divine, îmbinarea cărora formează Totul.

4. În jocul erotic dintre Maitreyi și Allan, personajul care a întruchipat experiența autorului de cunoaștere a Sinelui, Mircea Eliade transpune un ritual inițiatic al interferențelor și devenirilor arhetipului *animus-anima* cu efectul de omogenizare a lor și de deschidere în Unu indivizibil. Grație jocului erotic al indienei, odată cu acceptarea ei ca stăpână a conștiinței sale masculine, personajului i se relevă o nouă cunoaștere, cea a simțurilor. Astfel, ritul mistic al descoperii beatitudinii redă treptele transfigurării personajului feminin în arhetip feminin, în *anima* yoginului. Hermeneutica psihanalitică sugerează itinerarul spre sacru, în care Maitreyi și Allan nu mai figurează ca personaje, ci ca două forțe arhetipale în căutarea Marelui Tot.

5. Jocul identității și alterității predominant din *Noaptea de Sânziene* și *Nuntă în cer* indică o criză a omului modern, o disfuncționalitate a psihicului uman în condiția sa fragmentată, când fiecare din personaje reprezintă doar câte un mădular dintr-un singur trup. Fiecare trăiește sentimentul lipsei de spontaneitate, de integralitate, dar care totuși sunt în căutarea unui mare miracol al reintegrării contrariilor într-o identitate. Descoperim în *Noaptea de Sânziene* și *Nuntă în cer* o dialectică mistică a contrariilor primordiale, în care dragostea simbolizează unitatea lăuntrică a trinității: a conștiinței (Hasnaș/Ciru), a inconștientului (Mavrodin/Ștefan) și a spiritului (Ileana/Lena). Iar rezultatul ei este făptura mitică, întocmai asemenea vieții zeilor, ființă totală ce trăiește perpetuu, menținută și susținută de existența *celuilalt*.

6. Lumea Nouă, utopică din romanul fantastic *Șarpele*, dar și din alte proze scurte eliadești, semnifică Sinele reconstituit prin adiționarea celor două lumi ale masculinului și femininului într-un Sine comun. Astfel, sacrul este o trăire proprie lăuntrică, înțeleasă ca o metamorfoză în urma confruntării cu inconștientul. „Căzute” la rădăcinile ființei, personajele

se confruntă cu numinosul prevestit de *celălalt eu* tăinuit, „lănțuit” de realitate. De aceea manifestarea arhetipului *anima-animus* este înțeleasă de conștiință ca o irealitate respingătoare, înspăimântătoare. Și doar imaginația îi salvează de monstruozitatea imaginii alterității, fixând personajul într-o autoanaliză a propriei ființe, văzută, la prima vedere, ca o hermeneutică psihică. Salvarea de teroarea istorică e posibilă prin acceptarea acelei realități iraționale, onirice cu angoasele sale psihice. Transcenderea în sacru reprezintă o consecință a adiționării a imaginii fantasmatice *anima-animus* care oferă eliberarea ființei integrate în Marele cosmic.

7. Prezența oamenilor artiști în cadrul unor subiecte literare în care realul trece în ireal, în fantastic, imaginar, oniric, mistic sau magie, atestă miza lui Mircea Eliade pe niște structuri psihice ușor labile plasate într-un întuneric psihic nedeslușit și atemporal. Implicarea rațiunii declanșează aici frica și panica personajelor. Exploratorii Sinelui se pot bizui doar pe intuiția iubitei. Imaginea arhetipală a *animei* se dezvăluie personajelor masculine prin actul artistic: muzică, dans, cântec, poezie, pictură. Odată „trezită” din inconștient, ea apare blândă ca Fecioară Divină, dar și cu chipuri fioroase, precum este *anima* lui Egor proiectată asupra Christinei. De aici procesul de individuație a Sinelui, care în plan real se exteriorizează prin manifestări iraționale, urmărește abolirea contrariilor.

Problema științifică soluționată constă în abordarea operei literare eliadești din perspectiva teoriei psihanalitice jungiene în corelație cu hermeneutica mitului lui Eliade, având ca rezultat descoperirea unor viziuni inedite sacrului în profunzimile psihicului personajului, dar și înlăturarea unor deficiențe metodologice de abordare a romanului.

Recomandări: Teza de doctor „Arhetipul *animus-anima* în proza lui Mircea Eliade.” vine cu o nouă modalitate de analiză și interpretare a prozei eliadești, experimentată pe textele unui mare romancier al literaturii române. Rezultatele științifice obținute pot fi abordate în alte studii critice, hermeneutice literare. Astfel se impun câteva sugestii și recomandări:

1. În urma realizării cercetării am ajuns la concluzia că în romanele, nuvelele și povestirile lui Mircea Eliade se regăsește întreaga bogăție de mituri, simboluri, credințe ale umanității. Pentru a pătrunde în mesajul latent al acestei proze, metodologia interdisciplinară oferă perspectiva de analiză cu cele mai mari deschideri.

2. Teza noastră se fundamentează pe teoriile și reperele conceptuale ale istoricului religiilor M. Eliade, ale psihanalistului C.G. Jung, oferind o grilă complexă de evaluare a

prozei eliadești. Abordarea perspectivei psihanalitice scoate în relief elementele hermeneutice, care până acum erau trecute cu vederea de exegeza literară. Considerăm respectiva lucrare un suport teoretic util pentru realizarea tezelor de licență, masterat și doctorat.

3. În același timp, cercetarea științifică pe text, în special capitolul II și III, poate constitui o bază teoretico-metodologică pentru cursurile universitare din domeniul literaturii române.

4. În temeiul tezei noastre de doctor se poate lansa un ghid didactic pentru cursurile opționale dedicate studiului hermeneutic asupra operei literare a lui Mircea Eliade.

BIBLIOGRAFIE

1. Alexandrescu S. Prefață la Domnișoara Christina. București: Minerva, 1996, 170 p.
2. Alexandru R. N. Mitul în opera lui Mircea Eliade. Lucrare științifică. Slatina: didactic press, 2009. 98 p.
3. Ardeleanu A. (trad.) Marele dicționar al psihologiei. Traducere de Sabina Dorneanu, Nicolea Balță, ... București: Trei, 2006. 1358 p.
4. Aristotel. Despre suflet. Traducere și note de N.I. Ștefănescu. Oradea: Aion, 1996. 190 p.
5. Aristotel. Metafizica. Traducere de St. Bezdechi. Studiu introductiv și note de Dan Bădărău. București: Editura Academiei Republicii Populare Române, 1965. 481 p.
6. Bachelard G. La poétique de la rêverie. Paris. P.U.F., 1997 p. 74 Apud Bușe Ionel. Filosofia și metodologia imaginarului.(scurtă introducere în gândirea figurativă) Ediție revăzută. Craiova: Universitaria, 2012. 201 p.
7. Bahnă L. Eros și Thanatos. Eseu despre Mircea Eliade. Iași: Sedcom Libris, 2010. 93 p.
8. Balotă N. Evphorion. Eseuri. București: Editura pentru Literatură, 1969. 635 p.
9. Barthes R. Gradul zero al scriiturii. Noi eseuri critice. Traducere din franceză de Alex. Cistelecan. Chișinău: Cartier, 2006. 195 p.
10. Barthes R. Eseuri critice. Traducere din franceză de Iolanda Vasiliu. Chișinău: Cartier, 2006. 319 p.
11. Bălan Mihailovici A. Dicționar onomastic creștin. Repere etimologice și martirologice. București: Minerva, 2003. 654 p.
12. Beauvoir de S. Al doilea sex. Ediția a III-a, vol. II. Trad. de Diana Crupenschi. București: Univers, 2006. 301 p.
13. Béguin A. Sufletul romantic și visul. Eseu despre romantismul german și poezia franceză. Traducere și prefață de D. Țepeneag. București: Ed. Univers, 1970. 541 pagini.
14. Benga G. Traversarea cercului. Centralitate, inițiere, mit în opera lui Mircea Eliade. Timișoara: Hestia, 2006. 166 p.
15. Biblia. Traducere după Dumitru Cornelescu. Ediție revizuită în 2014.
16. Blaga L. Opere 11. Trilogia cosmologică. Ediție îngrijită de Dorli Blaga. Studiu introductiv de Al. Tănase. București: Minerva, 1988. 511 p.
17. Blaga L. Religie și spirit. Sibiu: Dacia Traiană S.A., 1942. 213 p.
18. Bodiu A. Convergența universalilor. Schiță pentru o mitologie românească. Cluj-Napoca. Editura Limes, 2000. 187 p.
19. Braga C. 10 studii de arhetipologie. Cluj-Napoca: Dacia, 1999. 208 p.

20. Braga C. Concepte și metode în cercetarea imaginarului. Dezbaterile Phantasma. Iași: Polirom, 2007. 431 p.

21. Braga C. De la arhetip la anarhetip, Iași: Polirom, 2006. 287 p.

22. Bruno G. apud Culianu Iona Petru. Eros și magie în Renaștere 1484. Ediția a III-a. Traducere din franceză de Dan Petrescu. Prefață de M. Eliade. Postfață de Sorin Antohi. Traducerea textelor din limba latină de Ana Cojan și Ion Acsan. Iași: Ed. Polirom, 2003. 456 p.

23. Bruno J. Neoplatonismul. Trad. Cătălin Anghelina. Iași: Universitas, 2000. 128 pagini.

24. Bușe I. Filosofia și metodologia imaginarului. (scurtă introducere în gândirea figurativă). Ediție revăzută. Craiova: Presa Universitară Clujeană, 2012. 201 p.

25. Călinescu G. Istoria literaturii române de la origini până în prezent. Ediția a II-a, revăzută și adăugită. Ediție și prefață de Al. Piru. București: Minerva, 1982. 1058 p.

26. Cernat P. Schimbarea la față a prozei lui Mircea Eliade, în Nuntă în cer. București: Jurnalul Național, 2009. 128 p.

27. Chevalier J., Gheerbrant A. Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere. vol I, București: Artemis, 1994. 503 p.

28. Chevalier J., Gheerbrant A. Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere. Vol. II, București: Artemis, 1995. 416 p.

29. Chevalier J., Gheerbrant A. Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere. Vol. III, București: Artemis, 1995. 533 p.

30. Cimpoi M. Identitate și alteritate. Craiova – Chișinău: Princeps Magna. Fundația scrisului românesc, 2011. 206 p.

31. Codoban A. Amurgul iubirii. De la iubirea pasiune la comunicarea personală. Ediția a III-a. Cluj: Idea Design & Print, 2010. 113 p.

32. Codoban A. Sacru și ontofanie. Pentru o nouă filosofie a religiilor. Iași: Polirom, 1998. 107 p.

33. Confucius. Analecte. Traducere din limba chineză veche, studiu introductiv, tabel cronologic, note și comentarii de Florentina Vișan. București: Humanitas, 1995. 311 p.

34. Constantinescu P. Romanul românesc interbelic. Antologie, postfață și bibliografie de G. Gheorghiță. București: Minerva, 1977. 312 p.

35. Culianu I. P. Experiențe ale extazului: extaz, ascensiune și povestire vizionară din elenism până la Evul Mediu. Ediția a II-a. Traducere de Dan Petrescu, prefață de Mircea Eliade. Iași: Polirom, 2004. 320 p.

36. Culianu I. P. Mircea Eliade. Ediție revăzută și augmentată. Traducere de Florin Chirițescu Și Dan Petrescu. Cu o scrisoare de Mircea Eliade și o postfață de Sorin Antohi. București: Nemira, 1995. 295 p.

37. Culianu I. P. Eros și magie în renaștere 1484. Ediția a III-a. Trducere din franceză de Dan Petrescu. Prefață de Meliade. Postfață de Sorin Antohi. Traducerea textelor din limba latină de Ana Cojan și Ion Acsan. Iași: Polirom, 2003. 456 p.

38. Dad D. Ipostazieri ale Eros-ului în opera eliadească sau Lucrurile de taină. partea I În: Jurnalul literar 2006, nr. 19-24. p 7, p. 16.

39. Dad D. Ipostazieri ale Eros-ului în opera eliadească sau Lucrurile de taină. Partea II În: Jurnalul literar 2007, nr. 1-4. p. 13-14.

40. Dad D. Ipostazieri ale Eros-ului în opera eliadească sau Lucrurile de taină. Partea III În: Jurnalul literar 2007, nr. 9-12. p. 14.

41. Dan P. S. Proza fantastică românească. Momente și sinteze. București: Minerva, 1975. 354 p.

42. Dan E. Mircea Eliade. Codul nuvelelor fantastice. Iaşi: Polirom, 2008. 248 p.

43. Delumeau J. Păcatul și frica. Culpabilitatea în occident (secolele XIII - XVIII). Vol I. Traducere de Ingrid Ilinca și Cora Chiricac. Iași: Polirom, 1997. 470 p.

44. Deussen P. Filosofia Upanișadelor. Traducere de Corneliu Sterian. București: Herald, 2000. 430 p.

45. Doresse J, Les livres secrets des gnostiques d' Egypte , voI. 1 Paris,1 958), p. 211 apud Eliade Mircea. Mefistofel și androginul. Trad. Cuniță Alexandra, București: Humanitas, 1995. 208 p.

46. Dorondel Ș. Mircea Eliade și universul imaginar neo-eneolitic. http://www.aciva.ro/wp/wp-content/uploads/2010/05/Dorondel2.1.pdf (vizitat 13.03.2015)

47. Durand G. Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală. Traducere de Marcel Aderca. Prefață și postfață de Radu Toma. București: Univers, 1977. 600 p.

48. Filip T. Mircea Eliade și Mihail Sebastian în corespondență cu Petru Comarnescu: În Manuscriptum, IX, 4/1978, nr. 4 (33). 158-170 p.

49. Eliade M. Cosmogonie și alchimie babiloniană. Ediția a II-a. Iași: Moldova, 1991. 117 p.

50. Eliade M. De la Zamolxis la Genghis-han: Studii comparative despre folclorul Daciei și Europei Orientale. Traducere de Ivănescu Cezar. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1980. 256 p.

51. Eliade M. Domnișoara Christina. Șarpele. Prefață de Sorin Alexandrescu. București: Jurnalul Național, 2011, 313 p.

52. Eliade M. Drumul spre centru. Antologie alcătuită de Gabriel Liiceanu și Andrei Pleșu. București: Univers, 1991. 607 p.

53. Eliade M. Erotica mistică în Bengal. Studii de indianistică (1929 - 1931) Cuvânt înainte de Mircea Vulcănescu. Ediție îngrijită și prefață de Mircea Handoca. București : Jurnalul literar, 1994. 255 p.

54. Eliade M. Eseuri. Mitul eternei reîntoarceri. Mituri, vise și mistere. București: Humanitas, 199. 311 p.
55. Eliade M. Fauri și alchimiști. Traducere din franceză de Maria și Cezar Ivănecu. București: Humanitas, 1996. 222 p.
56. Eliade M. India; Biblioteca Maharajahului; Șantier. București: Humanitas, 2003. 448 p.
57. Eliade M. Insula lui Euthanasius. București: Fundația regală pentru literatură și artă, 1943. 381 p.
58. Eliade M. Insula lui Euthanasius. București: Humanitas, 2008. 342 p.
59. Eliade M. Isabel și apele diavolului. Craiova: Scrisul românesc, 1990. 154 p.
60. Eliade M. În curte la Dionis: Nuvele. Prefață de Andreea Răsuceanu. București: Cartex 2000, 2008. 287 p.
61. Eliade M. În curte la Dionis. Cu un cuvânt înainte al autorului. Ediție și postfață de Eugen Simion. București: Cartea Românească, 1998. 660 p.
62. Eliade M. Încercarea labirintului. Traducere și note de Doina Cornea. Cluj-Napoca: Dacia, 1990. 165 p.
63. Eliade M. Jurnal Vol. I (1941 – 1969). Ediție îngrijită de Mircea Handoca. București: Humanitas, 1993. 607 p.
64. Eliade M. Jurnal. Vol. II. Ediție îngrijită și indice de Mircea Handoca. București: Humanitas, 1993. 558 p.
65. Eliade M. Maddalena. Cuvânt înainte de Mircea Handoca. Note și prefață de Nicolae Florescu. București: Jurnalul literar, 1996. 274 p.
66. Eliade M. Maitreyi. Chișinău: Minerva, 1993. 192 p.
67. Eliade M. Mefistofel și androginul. Traducere de Alexandra Cuniță. București: Humanitas, 1995. 207 p.
68. Eliade M. Memorii (1907-1960), vol. I. Ediţie şi cuvânt înainte de Mircea Handoca. Bucureşti: Humanitas, 1991. 260 p.
69. Eliade M. Meșterul Manole. Studii de etnologie și mitologie. Ediție și note de Magda Ursache și Petru Ursache. Studiu introductiv de Petru Ursachi. Iași: Junimea, 1992. 333 p.
70. Eliade M. Itinerarul spiritual. Scrieri din tinerețe 1927. București: Humanitas, 2003. 125 p.
71. Eliade M. Mituri, vise și mistere. Traducere de Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu. București: Univers Enciclopedic, 2008. 239 p.
72. Eliade M. Morfologia religiilor. Prolegomene. Text comunicat și prefață de Mircea Handoca. Cuvânt înainte de Angelo Morretta. București: Jurnalul literar, 1993. 246 p.

73. Eliade M. Nașteri mistice. Traducere de Mihael Grigore Paraschivescu. București: Humanitas, 1995. 223 p.

74. Eliade M. Noaptea de Sânziene, vol. I. Prefață de Angelo Mitchievici. București: Jurnalul Național, 2010. 333 p.

75. Eliade M. Noaptea de Sânziene, vol. II. București: Jurnalul Național, 2010, 380 p.

76. Eliade M. Nostalgia originilor. Istorie și semnificație în religie. București: Humanitas, 1994. 272 p.

77. Eliade M. Nouăsprezece trandafiri. București: Humanitas, 2008. 230 p.

78. Eliade M. Nuntă în cer. Prefață de Dan C. Mihăilescu. Fișă bibliografică și referințe critice de Lucian Pricop. București: Cartex 2000, 2013. 156 p.

79. Eliade M. Sacrul și profanul. Traducere din limba franceză de Rodica Chira. București: Humanitas, 1992. 205 p.

80. Eliade M. Solilocvii. București: Humanitas, 1991. 80 p.

81. Eliade M. Șamanismul și tehnicile arhaice ale extazului. Traducere din franceză de Brândușa Prelipceanu și Cezar Baltag. București: Humanitas, 1997. 470 p.

82. Eliade M. Taina Indiei. Texte inedite. Ediție îngrijită și cuvânt înainte de Mircea Handoca. Postață de Horia Niculescu. București: Icar, 1991. 205 p.

83. Eliade M. Yoga. Problematica filozofiei indiene. Prefața Constantin Noica. Ediție îngrijită de Constantin Barbu și Mircea Handoca. Craiova: Mariana, 1991. 110 p.

84. Eliade M. Imagini și simboluri. Eseu despre simbolismul magico-religios. Prefață de Georges Dumézil. Traducere din franceză de Alexandra Beldescu. București: Humanitas, 2013. 212 p.

85. Eliade M. Misterele și inițierea orientală. Scrieri din tinerețe 1926. Îngrijirea ediției și note de Mircea Handoca. București: Humanitas, 1998. 333 p.

86. Eliade M. Tratat de istorie a religiilor. Traducere de Mariana Noica. Prefață de George Dumézil și un cuvânt înainte al autorului. București: Humanitas, 1992. 428 p.

87. Evdokimov P. Femeia și mântuirea lumii. Prefața Olivier Clément. Traducere Gabriela Moldoveanu. București: Asociația filantropică medicală creștină, 1995. 288 p.

88. Evola J. Metafizica sexului. Cu eseu introductiv de Fausto Antonini. Traducere de Sorin Mărculescu. București: Humanitas, 1994. 415 p.

89. Evseev I. Dicționar de mitologie, demonologie și mitologie românească. Timișoara: Amarcord, 1997. 534 p.

90. Evseev I. Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale. Timișoara: Amarcord, 1994. 220 p.

91. Evseev I. Simboluri folclorice. Lirica de dragoste și ceremonialul de nuntă. Timișoara: Faclia, 1987, 223 p.

92. Fabre J.-P. L'Abrégé des secretes chimiques. Paris, 1636, p. 374 apud Bachelard Gaston. Psihanaliza focului. Traducere de Lucia Ruxandra Munteanu. Prefață Romul Munteanu. București: Univers, 1989, 107 p.

93. Fânaru S. Eliade prin Eliade. Ediția a II-a. București: Ed. Univers, 2003. 337 p.

94. Ficino apud Culianu Iona Petru. Eros și magie și magie în Renaștere 1484. Ediția a III-a. Trducere din franceză de Dan Petrescu. Prefață de M. Eliade. Postfață de Sorin Antohi. Traducerea textelor din limba latină de Ana Cojan și Ion Acsan. Iași: Polirom, 2003. 456 p.

95. Fomina A. - M. Mircea Eliade. Paradigma unui nou umanism. Teză de doctorat. Suceava, 2013http://ciret-ransdisciplinarity.org/biblio/biblio_pdf/FOMIN_Ana_Maria_Teza_de_doctorat.pdf 197 pagini (vizitat 12. 05.2015)

96. Frankl V. E. Omul în căutarea sensului vieţii. Traducere din limba engleză de Silvian Guranda. Bucureşti: METEOR PRESS, 2009. 174 p.

97. Gheorghiu M. Reversul istoriei. Eseu despre Mircea Eliade. București: Eikon, 2014. 873 p.

98. Glodeanu G. Mircea Eliade. Poetica fantasticului și morfologia romanului existențial. Eseuri. București: Editura Didactică și Pedagogică. 1997. 248 p.

99. Gourhan L. Gestul și cuvântul, vol. II, București: Meridiane, 1983, p. 208 apud Dorondel Ștefan. Mircea Eliade și universul imaginar neo-eneolitic. http://www.aciva.ro/wp/wp-content/uploads/2010/05/Dorondel2.1.pdf (vizitat 15. 12. 1014)

100. Grati A. Dialogul intercultural în romanul Maitreyi de Mircea Eliade. În: Philologia mai – august 2011, nr. 3-4. p. 6-12

101. Grosu E. Problematica erosului în proza lui Mircea Eliade. În: Basarabia 1998, nr. 3-5.p. 76-81

102. Handoca M. Convorbiri cu și despre Mircea Eliade. București: Criterion Publishing, 2006. 396 p.

103. Handoca M. Notă asupra ediției. În Eliade Mircea. Maddalena. – nuvele – Cuvânt înainte de Mircea Handoca. Note și prefață Nicolae Florescu. București: Jurnal Literar, 1996. 274 p.

104. Handoca M. Pe urmele lui Mircea Eliade. Târgu-Mureş: Petru Maior, 1996. 207 p.

105. HuibanV. Ipostazierea feminității între sacru și profane. http://www.cntdr.ro/sites/default/files/c2009/c2009a45.pdf (vizitat 22.04.2015)

106. Idel M. Mircea Eliade de la mit la magie. Traducere de Maria-Magdalena Anghelescu. Iași: Polirom, 2014. 312 p.

107. Ilie E. Fantastic și alteritate. Iași: Junimea, 2013. 284 p.

108. Ionescu N. Neliniştea metafizică. Bucureşti: Ed. Fundației Culturale – Române, 1993, 191 p.

109. Ivanov N. Arhetipul *anima* – Marea Zeiță – esențialul în procesul ontologic al reintegrării contrariilor. În Philologia nr. 5-6 2015, p. 21-30.

110. Ivanov N. Arhetipul dualității primordiale în romanul de factură fantastică a lui Mircea Eliade. În Metaliteratura nr. 3-4, 2014, p. 43-47.

111. Ivanov N. Întoarcerea la origini prin oglinda alterității. În Philologia nr. 3-4, 2015, p. 40-48.

112. Ivanov N. Proza lui Mircea Eliade: Femeia și creația în viața spirituală a bărbatului. În: Metaliteratura, 2013, nr. 3-4 (33), p. 92-102. p. 69-74.

113. Ivanov N. *Regressus ad uterum* și coincidența conbtrariilor *animus-anima* în proza fantastică a lui Mircea Eliade. În Revista de Științe Socioumane nr. 3, 2015, p. 45-55.

114. Ivanov N. Conceptul de unitate primordială în viziunea lui Mircea Eliade. În: Metaliteratura nr. 3 (41), 2015 p. 79- 91.

115. Jung C. G. Kerenyi K. Copilul divin. Fecioara divină (introducere în esența mitologiei) Cuvânt înainte de Adriana Babeți, traducere de Daniela Lițoiu și Constantin Jinga. Timișoara: Amarcord, 1994. 284 p.

116. Jung C. G. Amintiri, vise, reflecţii. Trad. de Daniela Ştefănescu. Bucureşti: Humanitas, 2004. 478 p.

117. Jung C. G. Opere complete . Două scrieri despre psihologia analitică. Vol. 7 Colecție coordonată de Vasile Dem. Zamfirescu. Traducere de Vioroca Nișcov. București: Trei, 2007. 379 p.

118. Jung C.G. Opere complete. Arhetipurile și inconștientul colectiv. Vol. 1. Colecție coordonată de Vasile Dem. Zamfirescu. Traducere din limba germană de Dana Verescu, Vasile Dem. Zamfirescu, București: Trei, 2003. 461 p.

119. Jung C. G. Opere complete. Arhetipurile și inconștientul colectiv. Vol. 9. Traducere din germană de Daniela Ștefănescu, Vasile Dem. Zamfirescu. București: Trei, 2014. 481 p.

120. Jung C. G. Simboluri onirice ale procesului de individuație. (Psihologie și alchimie volumul I). Traducere de Carmen Oniți. București: Teora, 1996. 254 p.

121. Jung C. G. În lumea arhetipurilor. Traducere din limba germană, prefață, comentarii și note de Vasile Dem. Zamfirescu. București: Jurnalul literar, 1994, 165 p.

122. Jung E. Animus and Anima. Two Esays. Translated by Cary F. Baynesand, Hildegard Nagel, New York: Spring Publications, 1985. 94 p.

123. Koyré A. Filosofia lui Jakob Böhme. Traducere de Roxana Băiașu și Sorin Băiașu. București: Humanitas, 2000. 522 p.

124. Ladea I. Yin și Yang. Modelul lumii. Fragmente din Prolegomente la o acupunctură tradițională. București: Athetip RS, 1996. 163 p.

125. Laertios D. Despre viețile și doctrinele filozofilor. Traducere din limba greacă de C.I. Balmuș. Studiu introductiv de Aram M. Frenkian. București: Editura Academiei Republicii Populare Române, 1963. 855 p.

126. Lazurca M. Zeul absent. Literatură și inițiere la Mircea Eliade. Ediția a II-a. Chișinău: Cartier, 2015. 179 p.

127. Libera A. de. Mistica renană: De la Albert cel Mare la Meister Eckhart. Traducere de Cristian Bădiță. Timișoara: Amarcord, 1997. 367 p.

128. Lovinescu E. Istoria literaturii contemporane 1900 – 1937. Postfață de Eugen Simion. București: Minerva, 1989. 333 p.

129. Lovinescu E. Scrieri IV. Istoria literaturii române contemporane. București: Minerva, 1975. 700 p.

130. Lovinescu M. Întrevederi cu Mircea Eliade, Eugen Ionescu, Ștefan Lupașcu și Grigore Cugler. București: Cartea Românească, 1992. 186 p.

131. Lovinescu V. Meditații, simboluri, rituri. Ediție îngrijită de Roxana Cristian și Florin Mihăescu. București: Rosmarin, 1997. 178 p.

132. Lupașcu S. Dualismul gnostic. Mitul luminii și întunericului. În Filosofie și dualism. Actele colocviului Societății Române de Fenomenologie 25-27 octombrie 2007.București: Casa Lovinescu. Zeta Books, 2009. 234 p.

133. Maglicco G. Domnișoara Christina de Mircea Eliade. Les avatars vampiriques de l`anima. http://phantasma.lett.ubbcluj.ro/?p=504 (vizitat 18.09.2015).

134. Manolescu N. Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc. Vol. II Ediția a II-a revăzută și adăugită. București: Eminescu, 1991. 254 p.

135. Marino A. Hermeneutica lui Mircea Eliade. Cluj-Napoca: Dacia, 1980. 469 p.

136. Mauclair C. La magie et l’amour. Gibr. Ollendorff apud: Popescu-Sibiu I. Doctrina lui Freud (Psihnailiza). Prefață de D-l Prof. Dr. C.I.Parhon. Ediția a II-a. Sibiu, 1936. 292 p.

137. Mertens M. Introducere în terapia psihanalitică. Vol. 3 Colecție coordonată de Vasile Dem. Zamfirescu. Traducere din limba germană de Roxana Melnicu. Revizuirea traducerii de Vasile Dem. Zamfirescu. București: Trei, 2005. 327 p.

138. Micu D. Prefață la Noaptea de Sânziene. Cuvânt înainte, tabel cronologic și ediție îngrijită de Mircea Handoca. București: Minerva, 1991. 334 p.

139. Micu D. Scriitori, cărți, reviste. București: Eminescu 1980. 305 p.

140. Mioc A. Problema timpului în opera lui Mircea Eliade. Structura temporalității în lucrările teoretice. Timișoara: Marineasa, 2001. 258 p.

141. Mureșan V. Jung și inconștientul transcedental. În: Sens Giratoriu, anul 4, nr.60, 1-15 mai 2009. p . 15-16

142. Neagoș I. Mircea Eliade. Mitul iubirii. https://ru.scribd.com/doc/203865331/Ion-Neagos-Mircea-Eliade-Mitul-Iubirii (vizitat 26.09. 2013)

143. Nechifor R. Erosul – „labirint”, semn și simbol în Maitreyi. Iași: Lumen, 2006.103 p.

144. Nicolae I. Semnificația grupurilor din plastica eneolitică. Unele considerații. http://diam.uab.ro/istorie.uab.ro/publicatii/colectia_bcss/bcss_8/2_nicolae.pdf, pp. 15-25.

145. Nietzsche F. Călătorul și umbra sa. Omenesc, prea omenesc. Traducere de Otilia-Ioana Petre. Oradea: Antet, 2000. 166 p.

146. Noica C. Devenirea întru ființă. Încercare asupra filosofiei tradiționale. Tratat de ontologie. Scrisori despre logica lui Hermes. Studiu introductiv Sorin Lavric București: Humanitas, 1998. 577 p.

147. Noica C. Scrisoare către Mircea Eliade datată 8.VIII. 1938, reprodusă în Mircea Eliade și corespondenții săi vol. III de Mircea Handoca. București: Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2003. 381 p.

148. Oișteanu A. Motive și semnificații mito-simbolice în cultura tradițională românească. București: Ed. Minerva, 1989. 336 p.

149. Otto R. Sacrul. Despre elementul irațional din ideea divinului și despre relația lui cu raționalul. Traducere în românește de Ioan Milea. Cluj-Napoca: Dacia, 2002. 191 p.

150. Paladi T. Șarpele. Tratat cosmologic: Mitologie. Moldova. Astrologie. Chișinău: Polus Geticus, 2013. 360 p.

151. Palmer M. Freud și Jung despre religie. Traducere, avanprefață și note: Leonard Gavriliu. București: Iri, 1999. 190 p.

152. Panainte I. A. Eros mistic la Plotin. Rezumat la teză de doctor. Universitatea din București. Facultatea de Filozofie, 2010. http://www.unibuc.ro/studies/Doctorate2011Februarie/Panainte%20Isabela%20Alina%20-%20Eros%20Mistic%20la%20Plotin/PANAINTE%20ISABELA%20ALINA%20-EROS%20MISTIC%20LA%20PLOTIN%20REZUMAT.pdf (vizitat pe 16. 11. 2013)

153. Papahagi M. Eros și utopie. Ediția a II-a. Cluj-Napoca: Dacia, 1999. 178 p.

154. Petraș I. Despre feminitatea limbii române. În: Philologica Jassyensia. Anul II, nr. 2, 2006. p. 85-113

155. Platon. Banchetul. Traducere de C. Papacostea. Timișoara: Editura de Vest, 1992, 88 p.

156. Platon. Symposium. Traducere în limba engleză de Seth Bernadete. Chicago: University of Chicagi Press, 2001. 199 p.

157. Plotin. Opere. Traduceri, lămuriri preliminare de Andrei Cornea București: Humanitas, 2003. 435 p.

158. Popescu-Sibiu I. Doctrina lui Freud (Psihnailiza). Prefață de D-l Prof. Dr. C. I. Parhon. Ediția a II-a. Sibiu, 1936, 292 p.

159. Rațiu B. Poetica dublului în postmodernitate http://www.upm.ro/facultati_departamente/stiinte_litere/conferinte/situl_integrare_europeana/Lucrari4/RATIU.pdf (vizitat 12.05.2013)

160. Rougemont D. de. Iubirea și Occidentul. Traducere, note și indici de Ioana Cândea-Marinescu. București: Univers, 1987. 470 p.

161. Ruști D. Dicționar de simboluri din opera lui Mircea Eliade. Ediția a III-a văzută și adăugită. București: Tritonic, 2005. 203 p.

162. Samuels A., Shorter B., Plaut. Dicționar critic al psihologiei analitice jungiene. Traducere din engleză și studiu introductiv de Corin Braga. București: Humanitas, 20005. 312 p.

163. Scoropan C.-M. Eros și Thanatos în proza fantastică românească. Teză de doctorat. http://postuniv.ubm.ro/Scoropan_rezumat.pdf (vizitat 03.04.2015).

164. Sfântul Toma din Aquino. Despre unitatea intelectului împotriva averroiștilor. În colecția Despre unitatea intelectului. Fragmente sau tratate. Traducere, tabel cronologic, note și postfață de Alexandru Baumgarten. Ediția a II-a. București: Enciclopedic Gold, 2012. 372 p.

165. Simion E. Mircea Eliade – un spirit al amplitudinii. București: Demiurg, 1995. 271 p.

166. Simion E. Scriitori români comentați. București: Ed. Recif, 1993. 218 p.

167. Stan L. Dualismul soteriologic. Søren Kierkegaard și tentațiile dualismului: În Filosofie și dualism. Actele colocviului Societății Române de Fenomenologie 25-27 octombrie 2007. București: Casa Lovinescu. Ed. Zeta Books, 2009. 234 p.

168. Steiner R. Știința spirituală. Evoluția omului și a lumii. Ed. III-a. Traducere autorizată din limba germană, ediție îngrijită de Societatea Antroposofică din România. București: Arhetip – Renașterea Spirituală, 1994. 416 p.

169. Steinhardt N. Incertitudini literare. Cluj –Napoca: Ed. Dacia, 1980, 385 p.

170. Thomas L.-V. La mort: apud Petraş Irina. Știința morții. Înfățișări ale morții în literatura română. Cluj-Napoca: Dacia, 1995. 195 p.

171. Tofan Ș. De la arhaic la liturgic. Lecții de filozofie. Galați: Alter Ego Cristian, Algorithm, 1996. 134 p.

172. Trost D. Domnișoara Christina în revista Azi, nr. 26 ianuarie 1937; reprodus în „Dosarul” Mircea Eliade (1936-1944): Jos farsa!, Partea a doua, vol. V, cuvânt înainte şi culegere de texte de Mircea Handoca, Bucureşti: Curtea Veche, 2001. 290 p.

173. Țuțea P. Mircea Eliade (eseu). Ediție îngrijită de Ion Moldovan. Oradea: Biblioteca Revistei Familiei, 1992. 93 p.

174. Ursache P. Camera Sambô. Introduce în opera lui Mircea Eliade. Ediția a III-a revăzută și dezvoltată. Cluj-Napoca: Eikon, 2008. 302 p.

175. Vartic I. Cioran naiv şi sentimental. Ediţia a III-a, revăzută şi adăugită. Iaşi: Polirom, 2011. 320 p.

176. Vintilă H. Domnişoara Christina, în Sfarmă Piatră, nr. 56, 20 decembrie 1936; reprodus în „Dosarul" Mircea Eliade (1936-1944): Jos farsa!, Partea a doua, vol. V. Cuvânt înainte şi culegere de texte de Mircea Handoca, Bucureşti: Curtea Veche, 2001. 290 p.

177. Woodroffe J. Creation as Explained in the Tantra, Calcutta, f. d. p. apud Evola Julius. Metafizica sexului. Cu un eseu introductive de Fausto Antonini. Trad. de Sorin Mărculescu. București: Humanitas, 1994. 415 p.

Declarație privind asumarea răspunderii

Subsemnata, declar pe răspundere personală că materialele prezentate în teza de doctor sunt rezultatul propriilor cercetări și realizări științifice. Conștientizez că în caz contrar, urmează să suport consecințele în conformitate cu legislația în vigoare.

Numele de familie, prenumele Ivanov Nadejda

Semnătura

Data 17.11.2015

CURRICULUM VITAE



Numele și prenumele: Ivanov Nadejda

Data nașterii: 24.08.1988

Locul nașterii: Republica Moldova, or. Tiraspol

Studii:

1996- 1997 – Școala Medie Generală Rezina din orașul Rezina

1997– 2000 – Școala Generală Nr. 1 din orașul Rezina

2000 – 2007 – Liceul Teoretic „Ștefan cel Mare” din orașul Rezina

2007 – 2010 – studii de licență la Universitatea de Stat din Moldova, Facultatea de Litere, specialitatea: Limba și literatura română – engleză.

2010 – 2012 – studii de masterat la Universitatea de Stat din Moldova, Facultatea de Litere, specialitatea: Literatura română, estetică și metodologie literară

2012 – 2015 – studii de doctorat la Institutul de Filologie al Academiei de Științe a Moldovei, specialitatea: Literatura română.

Activitatea profesională:

2010 – 2013 – profesoară de limba și literatura română la Gimnaziul Rezina din s. Rezina, r-nul Ungheni.

2012 – 2013 – profesoară de limba engleză la Liceul Teoretic Cetireni din s. Cetireni, r-nul Ungheni.

2015 – cercetător stagiar în filologie la Institutul de Filologie al AȘM, sectorul de Literatură română contemporană.

Participări la foruri științifice:

3 participări la Colocviul Național și Internațional Filologia Modernă, organizat de Institutul de Filologie al AȘM, 2 participări la Conferința Internațională a Doctoranzilor din cadrul UnAȘM, 1 participare la Simpozionul *Contacte lingvistice…* organizat de Institutul de Filologie „A. Philipide”, Iași, 1 participare la Simpozionul *Lecturi în Memoriam lui Silviu Berejan*, organizat de Institutul de Filologie al AȘM.

Lucrări ştiinţifice şi ştiinţifico-metodice publicate

2 articole publicate în revista științifică „Philologia”**,** 3 materiale în „Metaliteratura” și 1 în „Revista de științe-socioumane”.

Cunoașterea limbilor:

Limba engleză – înțelegere B, comunicare C, comunicare scrisă B,

Limba rusă – înțelegere A, comunicare A, comunicare scrisă B.

Date de contact:

Adresa: or. Durlești, str. Rezistenței 24/2, ap. 23

Telefon: 079934499

Email: ivanovnadejda1@gmail.com